

690
diciembre 2007

Cuadernos Hispanoamericanos

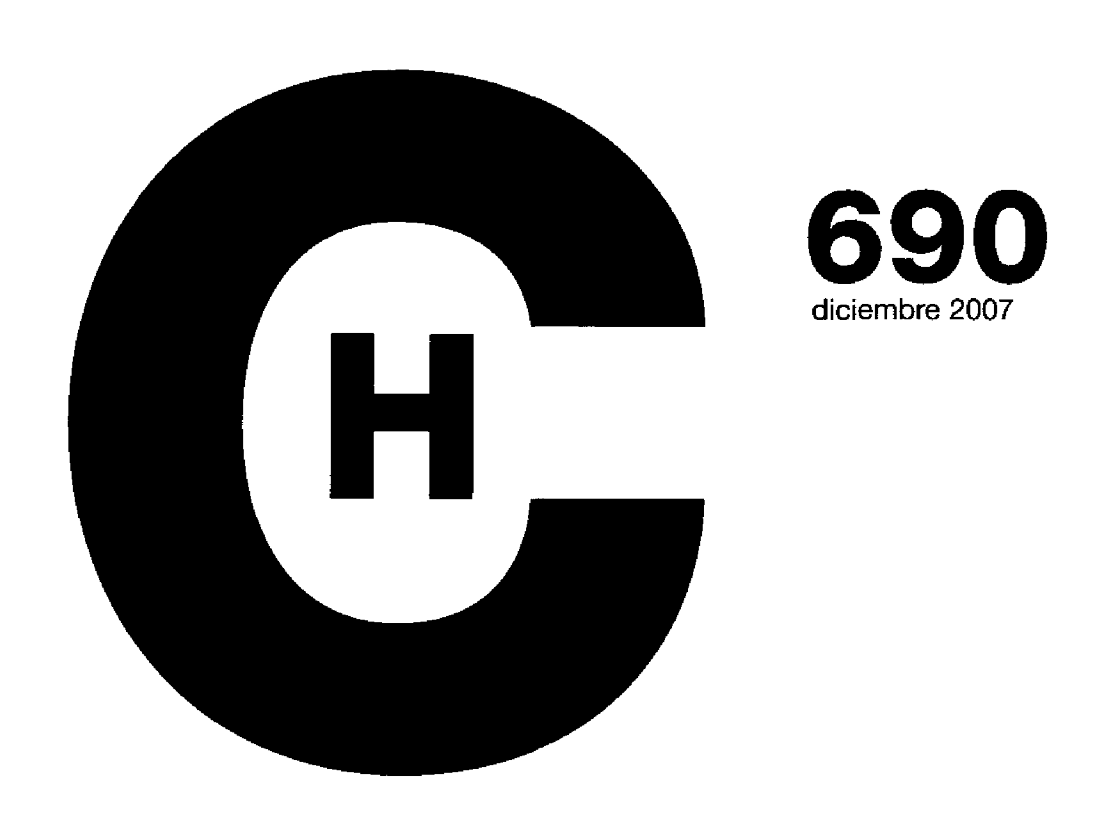
Artículos
Andrés Sánchez Robayna
Gustavo Martín Garzo

Creación
Rafael Cadenas

Entrevista con
Bryce Echenique

Ilustraciones de Justo Barboza

Agencia Española de Cooperación Internacional



Cuadernos Hispanoamericanos

Edita Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación
Agencia Española de Cooperación Internacional

Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación
Miguel Ángel Moratinos

Secretaria de Estado para la Cooperación Internacional
Leire Pajín

Secretario General de la Agencia Española
de Cooperación Internacional
Juan Pablo De Laiglesia

Director General de Relaciones Culturales y Científicas
Alfons Martinell

Subdirectora General de Cooperación
y Promoción Cultural Exterior
Mercedes de Castro

Jefe del Servicio Publicaciones de la Agencia
Española de Cooperación Internacional
Antonio Papell

Esta Revista fue fundada en el año 1948 y ha sido dirigida sucesivamente
por Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales, José Antonio Maravall,
Félix Grande y Blas Matamoro.

Director: **Benjamín Prado**

Redactor Jefe: **Juan Malpartida**

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4. 28040, Madrid.
Tlfno: 91 583 83 99. Fax: 91 583 83 10/ 11/13. Subscripciones: 91 583 83 96
e- mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Secretaria de Redacción: **Mª Antonia Jiménez**
Suscripciones: **Maximiliano Jurado**
Imprime: Solana e Hijos, A. G., S.A.
San Alfonso 26, La Fortuna, Leganés
Diseño: **Cristina Vergara**

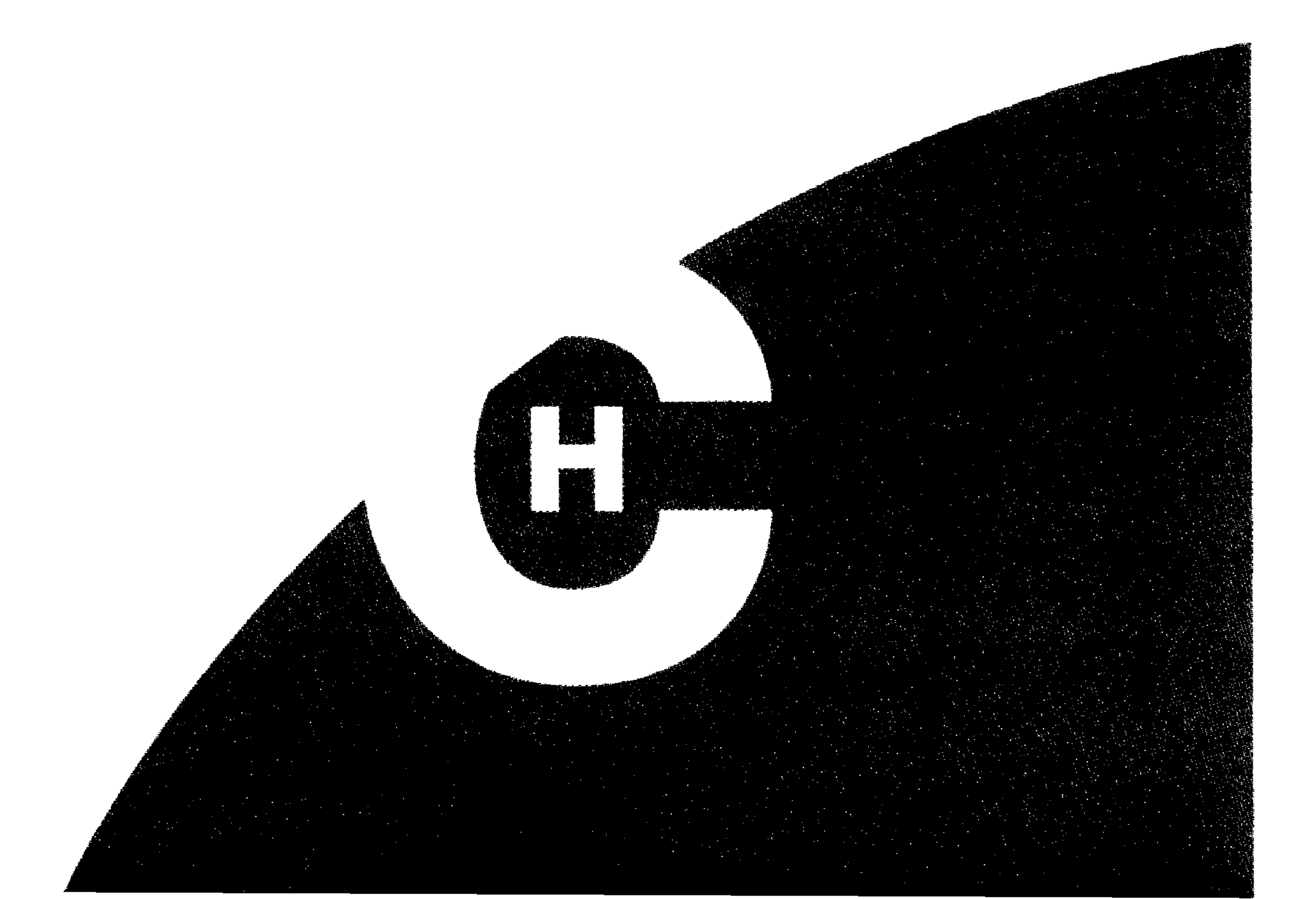
Depósito Legal: M. 3875/1958 – ISSN: 0011-250 X – NIPO: 502-07-006-X
Catálogo General de Publicaciones Oficiales
http://publicaciones.administracion.es
Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA
Bibliography y en internet: www.aeci.es

690 Índice

Editorial

Benjamín Prado

Al recaer sobre el poeta argentino Juan Gelman, el premio Cervantes 2007 se divide en varios reconocimientos paralelos: el primero, y sin duda el más importante ya que estamos hablando de un galardón literario, a su ya abundante poesía, que es señalada por lectores y críticos como una de las más originales y profundas de nuestras letras; el segundo, a su compromiso con el lenguaje, que le ha llevado a evolucionar, con el paso de los libros, hacia una expresión cada vez más hermética que, sin duda, es producto de esa indagación que José Ángel Valente llamaba la búsqueda del «lenguaje otro" y que le lleva a romper las palabras desde dentro para inventar otras nuevas, sin ir más lejos la que da título a su última creación, *Mundar*. El tercer aspecto que recompensa el Cervantes en Juan Gelman es otro tipo de compromiso, el que el autor de *Valer la pena* ha mantenido con la Historia, usando su escritura como arma reivindicativa contra la opresión, que por desgracia él conoce tan bien como todas aquellas personas a las que se le ha metido en la biografía un Estado asesino. El mayor acto de dignidad de Juan Gelman en ese sentido es no haber que-

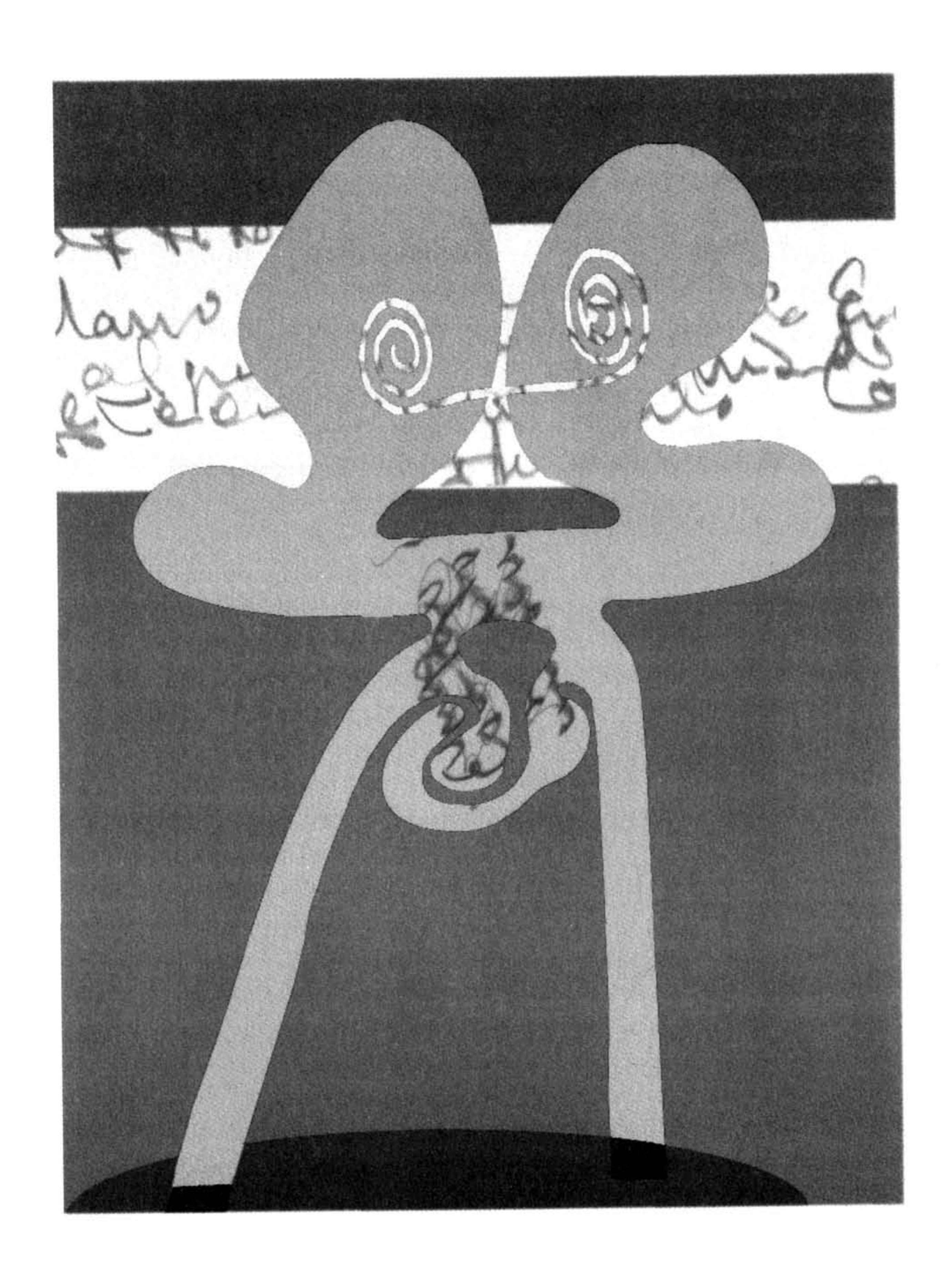


rido ser un mártir de la dictadura, sino sólo uno de sus ejemplos, y ofrecer la terrible experiencia de perder a su familia, básicamente, como el relato en primera persona de un horror colectivo. Importa contar las cosas, porque no olvidemos que la memoria es lo contrario de la impunidad, cuya médula es el silencio.

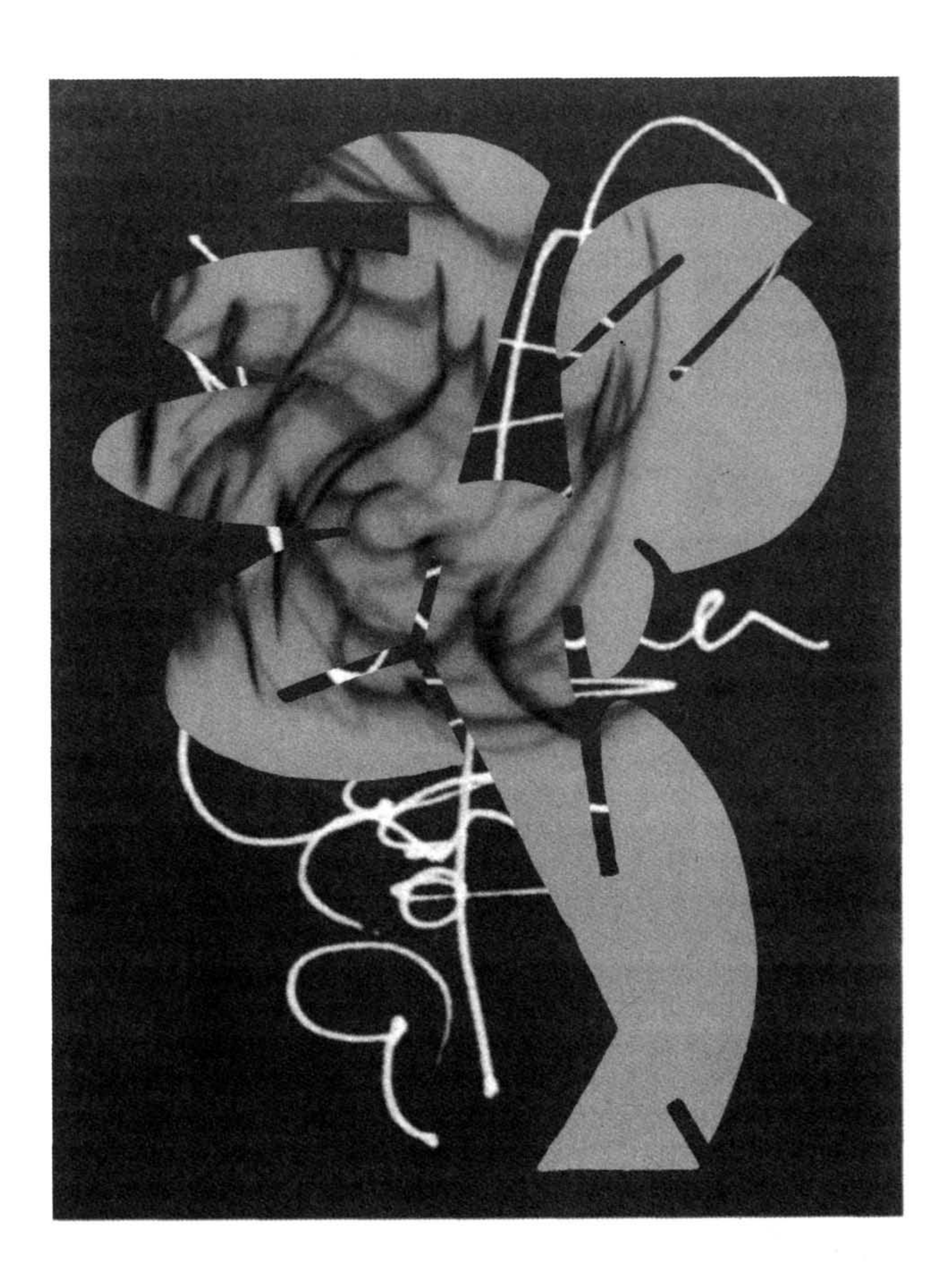
La poesía de Juan Gelman le da otra voz al premio Cervantes y la vez lo añade a la lista de grandes poetas que lo han merecido, que ya son muchos porque, por fortuna, a esas alturas en que se mueven los maestros del género, la minoritaria Poesía se iguala a la arrogante novela y el prestigio al éxito, como demuestran los apellidos que anteceden a Gelman en la nomenclatura del premio: Alberti, Borges, Jorge Guillén, Octavio Paz, Gerardo Diego, Luis Rosales... Seguramente, eso también supone un motivo de orgullo para el autor de *Cólera buey*.

El premio Cervantes empezó a entregarse a los poetas de la generación del 27 y a sus más o menos contemporáneos en Latinoamérica, con lo que, de algún modo, corría contra reloj, intentando llegar a tiempo a todos, puesto que algunos de los más obvios aspirantes a él eran ya muy ancianos. Ahora, después de algunos episodios difíciles de entender y sobre todo de compartir, que por otra parte son comunes a todos los galardones de esa categoría, que siempre tienen una doble lista negra de genios que no los obtuvieron y medianías que sí los lograron, ha llegado el tiempo de premiar del natural, de distinguir a los autores más contemporáneos, los que ya han escrito sus obras a caballo entre el siglo XX y el XXI y, por lo tanto, están más al ras de sus lectores, con los que comparten muchas experiencias de toda clase. El cambio es significativo: al abrir el periódico al día siguiente de haberse otorgado el Cervantes y ver en las páginas de cultura el nombre del ganador, muchos podrán decir: yo crecí con él; yo me he formado con sus obras y las fui leyendo según salían a la calle; en sus novelas o sus poemas se habla de cosas que yo también viví.

Juan Gelman es justo eso, un poeta que habla en sus versos, algunos más claros y otros más oscuros, de lo que a muchos les ha pasado y a otros muchos les conmovió desde la distancia. A veces, el tiempo no pasa para dejarnos atrás, sino para ponerse a nuestro lado




El oficio
de escribir



Poesía y pensamiento

Andrés Sánchez Robayna

EL POETA Y ENSAYISTA ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA REFLEXIONA CON LUCIDEZ, EN UN RÁPIDO REPASO HISTÓRICO, SOBRE EL PENSAMIENTO PROPIO DE LA POESÍA.

Celebración y reflexión están, en poesía, estrechamente relacionadas. La palabra poética celebra lo existente, en los diversos sentidos de la palabra *celebrar*: conmemorar, oficiar, alabar. «¿Y por qué el silencio te conoce, y el furor, así como la estrella y la tempestad? –Porque yo celebro», dicen las conocidas palabras de Rainer Maria Rilke. Si olvidáramos esta primera tarea del trabajo poético olvidaríamos una de sus funciones consustanciales y más decisivas, presente desde los cantos homéricos hasta la más leve composición popular. La celebración tiende al canto, esto es, a llevar las palabras a la materialidad rítmica, como si su carnalidad fuese el reflejo o el doble de la materialidad misma del mundo. Y ella es la que nos conduce hasta un territorio en el que la palabra, sin abandonar o negar nunca su materialidad –que sería tanto como negarse a sí misma–, está más allá de esa materialidad y la trasciende. Ese territorio no es otro que el de la *reflexión*. Es necesario delimitar o precisar también, aunque sea mínimamente, este concepto. Reflexionar, en el ámbito de lo poético, converge en más de un sentido con lo que hace la filosofía, en la dimensión meditativa y especulativa. Ahora bien: a mi juicio, la palabra poética, del mismo modo que comparte mucho con la filosofía, con el pensamiento especulativo, también se separa de éstos en el sentido en que el medio poético es por completo diferente del método de la filosofía, dicho sea en la acepción común de esta última que ha trazado la historia del pensamiento occidental, no en la modalidad de los presocráticos

o en la de ciertos fragmentos y aforismos de más de un filósofo –de Occidente y de Oriente– en los que poesía y filosofía se vuelven, en rigor, indistinguibles.

Planteo aquí un asunto central hoy en día, en mi opinión. Del mismo modo que una poesía exclusivamente volcada en el canto, en la seducción melódica, no hace sino privilegiar un aspecto de la palabra y, por ello mismo, limitarla y, en cierto sentido, traicionarla, también una poesía que se deje arrastrar por la conceptualización y, más gravemente aún, por la ideología, acaba por instrumentalizar la palabra. De ahí que la relación entre poesía y pensamiento, que considero fundamental en la poesía de hoy, sea una relación necesitada de permanentes aclaraciones y distingos.

Incluso la poesía más alejada de medios tan consustanciales a ella como la metáfora y la imagen no puede, en rigor, renunciar ni a las metáforas ya inscritas en la historia de la lengua ni a las imágenes que el lenguaje encierra en sí mismo. Las metáforas y las imágenes, así, pues, constituyen medios irrenunciables del decir poético. Unas y otras implican modos de pensamiento, modos que son, en el caso de la poesía, sintético-analógicos. ¿Cuál es la relación, sin embargo, entre este modo de pensamiento –este «pensar con imágenes», según la conocida formulación de Novalis– y el método racional, analítico-discursivo, del pensamiento filosófico? Maurice Merleau-Ponty, en *Filosofía y lenguaje*, señaló que «las ideas literarias, como las de la música y las de la pintura, no son «ideas de la inteligencia» [...], no son definibles». Sea como sea, ¿cómo no reconocer de inmediato lo que de meditación puede haber en un poema, por muy peculiar que esa meditación sea y por más que no coincida con el modo «definible» del pensamiento filosófico?

Es sabido que en el Romanticismo se produjo una nueva y renovadora alianza de poesía y pensamiento, y que para Schlegel la poesía romántica, esa «filosofía universal progresiva», constituía, entre otras cosas, una tentativa de restablecer la comunicación entre poesía y filosofía. Novalis escribió, por su parte: «El arte poético no es en realidad más que un uso voluntario, activo, productivo de nuestros órganos, y quizá el pensamiento no sea apenas diferente, y, por tanto, el pensamiento y la creación poética serían una misma cosa. Porque en el pensamiento los sentidos aplican la riqueza de sus impresiones a una nueva clase de impre-

siones, y al resultado de esto le damos el nombre de pensamientos». En Italia, Leopardi exploró la alianza aludida en lo que se ha dado en llamar el *pensiero poetante*. En Inglaterra, William Wordsworth habló de «imaginación meditativa». Los ejemplos serían incontables.

El peculiar modo de reflexión analógica que constituye en más de un sentido el decir poético hizo creer a los románticos en una estrecha conexión entre poesía y pensamiento. Esa conexión, sin embargo, no era nueva. La recuperación moderna de los *metaphysical poets* trajo consigo, como vio T. S. Eliot, el rescate de esa «aprehensión sensorial directa del pensamiento o una recreación del pensamiento en sentimiento» señalada por el autor de *La tierra baldía* como nota característica de los poetas ingleses del siglo XVII. Entre nosotros, fue Unamuno el primero que, al hablar de «poesía meditativa» a propósito de los románticos europeos, abordó esta precisa dimensión de la palabra poética. Más tarde, Luis Cernuda retomó el asunto, como supo analizar de manera particularmente eficaz José Ángel Valente en su ensayo de 1962 «Luis Cernuda y la poesía de la meditación». La conclusión de Valente es inequívoca: lo que Unamuno llamó «poesía meditativa» es, en realidad –asegura Valente–, «un género de características muy acusadas dentro de la tradición poética occidental».

Para subrayar como es debido, sin embargo, una afirmación como la que acabo de citar creo que es necesario ampliar aquí el marco de referencias en el seno de la tradición aludida. Porque la relación poesía-pensamiento, digámoslo desde ahora mismo, no se da solamente en el ámbito de *the poetry of meditation*, para decirlo con la expresión que da título a la monografía del profesor norteamericano Louis L. Martz. Reducir aquella relación a este solo ámbito supondría dejar de lado decisivos sectores de la tradición poética de Occidente.

Ya Cernuda señala –y Valente lo recoge– la afinidad de los poetas metafísicos ingleses con los barrocos y místicos españoles. El mismo Cernuda, en el ensayo «Tres poetas metafísicos», de 1946, alude a un lirismo «al que en rigor puede llamársele metafísico», un lirismo marcado o definido por la tendencia a «referir el esquema visible y temporal del mundo a una idea de lo invisible y eterno»; un lirismo, en fin, que «no requiere expresión abstracta, ni

supone necesariamente en el poeta algún sistema filosófico previo, sino que basta con que deje presentir, dentro de una obra poética, esa correlación entre las dos realidades, visible e invisible, del mundo». Se refiere aquí Cernuda a tres poemas muy concretos: las «Coplas» de Jorge Manrique, la «Carta a Arias Montano» de Francisco de Aldana y la «Epístola moral a Fabio», que hoy sabemos escrita por Andrés Fernández de Andrada.

¿Son esos textos los únicos poemas de la tradición española que cabría considerar «poemas metafísicos»? Hace ya mucho tiempo que hablamos de la *poesía metafísica* de Francisco de Quevedo para referirnos a algunos de sus versos de inspiración moral y aun a otros de carácter funeral y sacro. La misma expresión es válida sin duda también para los poemas de ese mismo tipo de Luis de Góngora, Lope de Vega, Bocángel y otros poetas del barroco. En otro lugar he estudiado la tradición de la epístola moral en los siglos XVI y XVII. Se trata de un importante subgénero poético que tuvo numerosos cultivadores, y que, además de los dos poemas que Cernuda cita –el de Aldana y el de Andrada–, cuenta con otros muchos ejemplos en nuestra lírica del período áureo. Baste recordar los tercetos gongorinos de 1609, la «Epístola a Felipe Ortega» de Jerónimo de Lomas Cantoral, el poema «De la felicidad de la vida», de Juan de Jáuregui, y otros de Francisco de Quevedo o de Lope de Vega, para no hablar de los ejemplos renacentistas. Sobre un vago fondo estoico –o, más exactamente, neoestoico, es decir, la cristianización de las viejas ideas del estoicismo–, el poeta elaboraba una suerte de «filosofía vital». Es verdad que el subgénero, un tipo específico de carta familiar, tendió a la conformación de tópicos, unos tópicos que se repiten de poema en poema y que restan frescura a determinadas ideas. Sin embargo, es innegable que en ellos, como ocurre en los casos que cita Cernuda, no se requería «ningún sistema filosófico previo» para que el poeta reflexionase acerca de la realidad visible y la confrontase con la invisible. El vivir conforme a la naturaleza; la razón como guía de la conducta (esa razón estoica que, como señala María Zambrano, es una «razón cósmica de la que la razón humana es únicamente reflejo; no es el *logos* principio del mundo, sino la medida, ley de la naturaleza invariable e inflexible»); la lucha contra las pasiones; la reflexión sobre la muerte; la *aurea mediocritas*,

o la necesaria *secessio* –el apartamiento del mundo–, así como unos cuantos temas más, constituyen los ejes sobre los cuales el poeta de los siglos XVI y XVII confrontaba su experiencia de la realidad visible con sus sentimientos e ideas acerca de lo invisible, siempre ceñidas al ideario y a las creencias cristianas. No diré, por supuesto, que todos estos poemas tienen idéntica importancia, ni en sí mismos ni en relación con la «poesía meditativa», y tampoco quiero asociar de manera mecánica la «poesía metafísica» y la meditación en poesía; digo únicamente que los poemas inscritos en el género o subgénero de la epístola moral no pueden dejar de ser tenidos en cuenta cuando se habla de la relación entre poesía y pensamiento en la lírica occidental. Que algunos de esos poemas acentúen la dimensión metafísica, como Cernuda supo ver, realzando los ideales neoplatónicos e incluso místicos sobre el fondo filosófico-moral característico del género, no hace sino probar que éste admitía con flexibilidad formas diversas de pensamiento. No es extraño que en esta clase de poemas se haya querido ver una forma peculiar de ensayismo en verso, que aprovecha la flexibilidad misma de la carta para expresar ideas y cavilaciones siempre indisolublemente ligadas a la experiencia sensible.

Así, pues, una más amplia y abarcadora noción de «poesía meditativa», para seguir con la expresión de Unamuno, hará bien, creo, en considerar con la atención que se merece la modalidad de poesía epistolar de los siglos XVI y XVII. Por desgracia –y para no salirnos del ámbito de la poesía de lengua española–, no puede decirse lo mismo acerca de la llamada «poesía filosófica» del siglo XVIII, cuyo utilitarismo doctrinal, guiado por el afán didáctico, desemboca en la simple ilustración de ideas o credos y se sirve del verso como molde supuestamente eficaz para difundirlos. Por razones distintas, otro tanto cabe decir del siglo XIX. No deja de sorprendernos el hecho de que alguna vez se haya podido hablar de una «mezcla» de filosofía y poesía en el caso de Ramón de Campoamor (y de algún otro lírico de su tiempo), una asociación que hace pensar tanto en el peculiar concepto de filosofía que en Campoamor se observa como en el no menos singular concepto de poesía manejado por quienes han hecho y hacen la asociación.

Un examen detallado de las relaciones entre poesía y pensamiento en nuestra lengua tendría que detenerse de manera obliga-

da en el movimiento modernista. Como no pretendo llevar a cabo ahora ese examen –ni lo que aquí intento hacer es, en rigor, un recorrido histórico de la cuestión–, paso por alto ahora lo no poco que, en efecto, el modernismo hispánico tiene que decirnos en tal sentido, de Rubén Darío a José Martí, de Leopoldo Lugones al primer Antonio Machado (aunque sobre este último habré de volver brevemente más tarde). Es imposible, sin embargo, no fijar un momento la atención en una obra que ofrece un interés extraordinario en relación con nuestro binomio. Me refiero –ya se habrá adivinado– a la poesía de Juan Ramón Jiménez.

El autor de *Piedra y cielo* representa, en efecto, una referencia indesplazable en nuestro tema, y nos lleva a uno de sus puntos de interés más altos. Es sabido que Juan Ramón no tuvo reparo alguno en hablar de «poesía abstracta» para referirse a una determinada fase de su evolución como poeta. «Expresión abstracta» es, recuérdese, la fórmula usada por Cernuda al aludir a una poesía que no requería esa clase de lenguaje para ser cabalmente poesía metafísica. Son bien conocidas las palabras de Jiménez: «Mi renovación –afirma– empieza cuando el viaje a América y se manifiesta con el *Diario* [*de un poeta recién casado*]. El mar me hace revivir, porque es el contacto con lo natural, con los elementos, y gracias a él viene la poesía abstracta». Otras palabras suyas nos aclaran un poco el significado que para él tiene la «poesía abstracta»: «En este álbum de poeta [se refiere al *Diario*] copié, en leves notas, unas veces con color solo, otras sólo con pensamiento, otras con luz sola [...], las islas que la entraña prima y una del mundo del instante subía a mi alma».

Ese trabajar poéticamente *sólo con pensamiento* nos interesa de manera especial. ¿Se ha visto antes en la poesía española una formulación más precisa del papel del pensamiento en la palabra poética? Hablo sólo de formulación, claro está, no de realización o cumplimiento. «¡Inteligencia, dame / el nombre exacto de las cosas! / ... Que mi palabra sea / la cosa misma, / creada por mi alma nuevamente». Esas palabras no son, se diría, sino la expresión metalingüística de una creciente integración del pensamiento en la creación poética, una integración que arrancaba de libros anteriores a *Eternidades*. En 1917, Antonio Machado se refirió a este hecho en los

siguientes términos: «Juan Ramón Jiménez, este gran poeta andaluz, sigue, a mi juicio, un camino que ha de enajenarle el fervor de sus primeros devotos. Su lírica –de Juan Ramón– es cada vez más barroca, es decir, más conceptual y al par menos intuitiva. En su último libro, *Estío*, las imágenes sobreabundan, pero son coberturas de conceptos». De las palabras de Machado se habrá sabido retener no sólo su marcado tono de censura sino también la relación que establece entre la poesía de Juan Ramón y la lírica del período barroco. Sobre las palabras de Machado hay mucho que decir. Llamaré la atención solamente sobre dos datos. El primero: ya se vio que los poetas del barroco no fueron precisamente ajenos a la meditación en poesía (el autor de *Campos de Castilla* no erraba, pues, el tiro en su observación, sino todo lo contrario); el segundo: el papel del pensamiento y su integración en la creación poética señalan, a mi juicio, la exacta diferencia entre las poéticas de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. Los jóvenes poetas surgidos en la década de 1920 fueron los primeros en darse cuenta de este hecho determinante en la evolución de la poesía de lengua española. En 1924 escribía Jorge Guillén que Juan Ramón Jiménez –a quien considera «el más gongorino de los poetas contemporáneos»– «es, entre los maestros mayores, el que más de cerca habla hoy a los nuevos poetas de las Españas». En su obra –añade– «se aguzan cada día más aéreamente los elementos intelectuales del poema, ahora más oscuro y profundo».

La realidad invisible (palabras que dieron título, por cierto, a uno de sus libros) y su «correlación» con la realidad visible fue desde muy pronto uno de los motivos centrales de la obra juanramoniana. Las razones por las cuales la obra de Juan Ramón Jiménez ocupa un lugar de privilegio en este aspecto –como en tantos otros, conviene añadir– son múltiples: está no sólo, por supuesto, su obra poética misma, que tan lejos llegó en el ámbito que ahora nos ocupa, sino también su obra aforística, absolutamente seminal asimismo en cuanto a la exploración de la cercanía entre pensamiento y palabra poética. Los aforismos del autor de *Dios deseado y deseante* están llenos, en efecto, de referencias a esa cercanía y recogen numerosas reflexiones acerca de ella. Precisamente en uno de esos aforismos afirma Juan Ramón perseguir una «Poesía metafísica no filosófica».

Se impone aquí una precisión que juzgo esencial. Para hablar o pensar en la existencia de una «poesía meditativa» o «metafísica» –y aun, en algunos casos, de una «poesía filosófica», en el sentido de Jorge Santayana en *Tres poetas filósofos*–, es evidente que, como afirmaba Cernuda, no se necesita que el poeta use a la fuerza «expresión abstracta, ni supone necesariamente en el poeta –recordemos las exactas palabras de Cernuda– algún sistema filosófico previo». Llamo la atención sobre el adverbio «necesariamente», que hace suponer que ese sistema filosófico puede también para Cernuda darse en la poesía, o ha podido darse históricamente. Tal vez el autor de *Como quien espera el alba* estaba pensando aquí en un poema como *De rerum natura* de Lucrecio, en el que el poeta se apoya en un sistema de ideas –las ideas epicúreas– y, por tanto, en una precisa concepción filosófica; pero podría irse un poco más allá y pensar que Cernuda no rechazaba las «ideas» filosóficas en la poesía. Salta a la vista, sin embargo, que su gusto se inclinaba con claridad por los poemas en los que la «correlación» entre la realidad visible y la invisible no dependía de sistema filosófico alguno. Al mismo tiempo, habla de «dejar presentir» esa correlación. ¿Qué clase de *meditación* es, en definitiva, la que permite hablar de «poesía meditativa»? ¿Qué significa ese *dejar presentir* en cuanto a la «poesía metafísica»?

Me gustaría servirme aquí de un adagio del poeta norteamericano Wallace Stevens que resulta especialmente útil a nuestro propósito: «La poesía tiene que ser algo más que una concepción de la mente. Tiene que ser una revelación de la Naturaleza. Las concepciones son artificiales. Las percepciones son esenciales». La *meditación* en la poesía meditativa o metafísica no vendría dada propia y exclusivamente por la reflexión sintético-analógica común a todo lenguaje poético, sino también por un interés especial del poeta hacia las relaciones entre el mundo de los sentidos y el mundo de las significaciones; o, en otras palabras, hacia las relaciones entre sentimiento y pensamiento, entre percepción e inteligencia. De ahí las palabras del conocido «Credo poético» de Unamuno: «piensa el sentimiento, siente el pensamiento».

Pero quisiera ir un poco más lejos en cuanto a la naturaleza de la «poesía meditativa». En ella, a mi juicio, el poeta está interesado por la *forma de pensar* en poesía, por la peculiar forma de pen-

samiento analógico que, más allá de los principios racionales, la poesía puede alojar y de hecho ha alojado con mucha frecuencia en la historia de la lírica occidental. Precisamente una de las tareas principales de esta clase de pensamiento que es propio de la poesía consiste en deshacer o impugnar desde la experiencia perceptiva o sensible todos los preconceptos, las conceptualizaciones que son falsificaciones de la realidad visible y que provienen de una razón autosuficiente y omnímoda. Se trata de una tarea *crítica*, en el sentido más puro de esta palabra. En ella, todos nuestros juicios y prejuicios sobre lo real son interrogados y confrontados, «correlacionados», con la realidad invisible. Lo que brota de esa confrontación es una suerte de revelación, de *aparición* de una realidad nueva, desnuda, despojada de todas las capas con que la recubren la razón y la ideología.

La forma en que la poesía *piensa* o, por mejor decir, el peculiar modo de pensar de la poesía, consiste acaso en integrar en un solo proceso –y en un solo acto– la metáfora y la imagen, la imaginación y la percepción, la materialidad y el sentido de la palabra, pero sobre todo en experimentar los incesantes interflujos entre pensamiento y sentimiento. «Lo que en mí siente está pensando», escribió, en una línea memorable, Fernando Pessoa. No estamos aquí, como se ve, muy lejos de lo que Eliot llamó, a propósito de los *metaphysical poets* del siglo XVII, «una aprehensión sensorial directa del pensamiento». Hace ya tiempo que contamos en español con una admirable aproximación, desde la filosofía, a esta órbita de cuestiones. Hace tiempo, en efecto, que María Zambrano, muy interesada en el fenómeno poético, llamó *sentir iluminante* a ese «sentir que es directamente conocimiento sin mediación», un sentir que es «conocimiento puro, que nace en la intimidad del ser».

Debo retomar aquí, ya para acabar, la dimensión histórica. Cuando se ha hablado entre nosotros de «poesía meditativa» y de «poesía metafísica», así como, en general, de las relaciones entre poesía y pensamiento, se ha tendido a privilegiar, entre las referencias ineludibles, la lírica anglosajona, tal vez a causa de la notable repercusión del conocido ensayo de Eliot sobre los poetas metafísicos, publicado en 1921. Pero la meditación en poesía, así como las relaciones entre poesía y pensamiento exploradas tanto

en el lenguaje poético mismo como en la reflexión crítica, conocen en lo moderno otra modalidad decisiva, muy distinta a la «aprehensión sensorial directa del pensamiento» de los poetas ingleses del siglo XVII, y heredera, en cambio, de los grandes lineamientos románticos. La poética del Simbolismo europeo ha tenido, en efecto, trascendental importancia en nuestra materia, y de manera muy especial el determinante papel desempeñado por la obra de Mallarmé. El poeta para quien «debe haber siempre enigma en la poesía» y que, en el comentario a sus traducciones de Edgar Allan Poe habló de «la armadura intelectual del poema», tantas veces para él derivada en música o en «el silencio que no es menos hermoso componer que los versos», ha representado acaso, en el interior de la modernidad, el grado más alto de despragmatización del lenguaje. Ese duro trabajo llevó al poeta francés a una experiencia intelectual y espiritual extrema. El poeta, en efecto, de la «noción negativa», cuya profundización en la vida de la palabra le llevó a confesar, en medio de la mayor perplejidad, que su pensamiento se había llegado a pensar a sí mismo (como asegura en la famosa carta de 1867 a Henri Cazalis), ese poeta, digo, para quien la Idea se transformó en un ser carnal y en música, remató su insólita experiencia con un poema, *Un coup de dés*, en el cual el «uso desnudo del pensamiento» –que el poeta llama también las «subdivisiones prismáticas de la Idea»– desemboca en partitura.

El legado de Mallarmé y de la poética simbolista en la lírica del siglo XX es uno de los capítulos más apasionantes de la modernidad en poesía. En lo que aquí nos interesa, importa subrayar ante todo que ese legado y esa poética constituyen otra gran modalidad de las relaciones entre poesía y pensamiento, otra versión de esa «poesía meditativa» que, bajo una u otra forma, tan visible papel ha desempeñado en la lírica occidental. Dejo para otra ocasión las convergencias entre esas modalidades. No me resisto, sin embargo, a señalar una sola. Hemos visto que Cernuda hablaba, a propósito del lirismo metafísico, de un «presentimiento»; literalmente: de un dejar «presentir» la «correlación entre las dos realidades, visible e invisible, del mundo». Pues bien, un poeta de filiación mallarmerana, Paul Valéry, escribió en sus *Cuadernos* que «La poesía más valiosa es (para mí) la que es o fija el presenti-

miento de una filosofía. Estado más rico y mucho más indefinido que el estado filosófico que podría acarrear.» La coincidencia entre Valéry y Cernuda en cuanto al valor y el sentido del «presentimiento» (de ese preciso *estado* poético) no deja de llamar nuestra atención, pero no debe extrañarnos del todo en un poeta que, como Cernuda, tantas y tan provechosas lecturas de Mallarmé realizó en su juventud –un aspecto, me parece, demasiado olvidado en los análisis de la obra del poeta sevillano. De paso, señalaré que no es en modo alguno una coincidencia el que la recuperación de los *metaphysical poets* por parte de Eliot, y la de Góngora en el ámbito hispánico, hayan tenido lugar en un contexto postsimbolista; es evidente que el simbolismo y muy especialmente la obra de Mallarmé hicieron posible un acercamiento al Barroco que era impensable antes de Laforgue, Rimbaud y el autor de *Herodías*. Tampoco debe extrañarnos el que, en la estela mallarmeana, otros significativos poetas contemporáneos hayan subrayado los nexos entre poesía y pensamiento. El franco-egipcio Edmond Jabès escribió que «poesía y meditación (*poésie et pensée*) son hermanas siamesas separadas por la cabeza». Del italiano Mario Luzi ha afirmado Massimo Cacciari que a su poesía «el pensamiento no le llega como de fuera, bajo forma de problemas culturales, filosóficos o teológicos, sino que ella misma es pensamiento».

Otro poeta que leyó con la mayor responsabilidad a Mallarmé y también a los románticos y a los metafísicos ingleses, y que escribió sobre ellos con penetración y agudeza, Octavio Paz, es referencia obligada en nuestra materia, tanto por sus páginas críticas como por su obra poética. «La poesía –se lee en *El arco y la lira*– es pensamiento no-dirigido». Se refiere Paz ahí a la inspiración y al carácter involuntario o inintencional de toda creación poética. Que el poeta mexicano haya subrayado en este caso la dimensión meditativa dentro del complejo fenómeno poético –dimensión que es, en efecto, sólo una de las que conforman ese fenómeno–, como lo hizo Pound al resaltar la noción de *logopeia* (la «danza del intelecto entre las palabras»), resulta extremadamente coherente con su visión del fenómeno poético en su conjunto.

Dije al principio que iba a abordar aquí un asunto que considero central en la práctica actual de la poesía. Se advierte con cla-

ridad, en efecto, en buena parte de la escritura de hoy un problema de previa conceptualización y de tosca intencionalidad en la visión de lo poético. En la sociedad de la racionalización tecnocrática, en la que la ideología mata al pensamiento vivo y en la que las conceptualizaciones ahogan una experiencia directa de la realidad del mundo y de nuestra relación con él –negando de paso, necesariamente, toda conexión con la otra realidad, la invisible–, bueno habrá sido, me parece, detenerse en una cuestión cuya vigencia no es en rigor sino la vigencia de la palabra poética misma

Las cualidades de la puerta que se abre

Gustavo Martín Garzo

EL NOVELISTA GUSTAVO MARTÍN GARZO REFLEXIONA SOBRE LA OBRA DE MIGUEL DELIBES, DEL QUE GALAXIA GUTENBERG ACABA DE INICIAR LA PUBLICACIÓN DE SUS OBRAS COMPLETAS.

En los relatos de Miguel Delibes siempre suele haber un momento en que es la naturaleza la que habla. Cesa entonces la acción y los personajes se detienen ante las cosas como si acabaran de abrir los ojos y las vieran de una manera nueva. Se crea entonces un lugar de contemplación, casi podríamos decir de encantamiento. Un lugar como el que descubre Daniel, en *El camino*, bajo el influjo de La Mica. «Si La Mica se ausentaba del pueblo, el valle se ensombrecía a los ojos de Daniel, el Mochuelo, y parecía que el cielo y la tierra se tornasen yermos, amedrantadores y grises. Pero cuando ella regresaba, todo tomaba otro aspecto y otro color, se hacían más dulces y cadenciosos los mugidos de las vacas, más incitante el verde de los prados y hasta el canto de los mirlos adquiría, entre los bardales, una sonoridad más matizada y cristalina. Acontecía, entonces, como un portentoso renacimiento del valle, una acentuación exhaustiva de sus posibilidades, aromas, tonalidades y rumores peculiares. En una palabra, como si para el valle no hubiera ya en el mundo otro sol que los ojos de La Mica y otra brisa que el viento de sus palabras». Daniel ve las cosas transfiguradas por el sentimiento amoroso y su mirada es una celebración de la vida.

Todos los grandes personajes de Delibes tienen una mirada *así*, un modo de mirar las cosas «atento, concienzudo e insaciable» (*El camino*). Una mirada como la de El Nini, el niño protagonista de *Las ratas*. «El Nini, el chiquillo, sabía ahora que el pueblo no era un desierto y que en cada obrada de sembrado o de baldío alentaban un centenar de seres vivos. Le bastaba agacharse para descubrirlos. Unas huellas, unos cortes, unos excrementos, una pluma en el suelo le sugerían, sin más, la presencia de los sisones, las comadrejas, el erizo o el alcaraván». Una mirada que exige un conocimiento entrañado. El paisaje en las novelas de Delibes es siempre naturaleza que se ofrece, aunque no todos lo perciban así. Es lo que le pasa a Columba, en *Las ratas*, que no soportando la monotonía del pueblo sólo piensa en marcharse. «Para la Columba, el pueblo era un desierto y la arribada de las abubillas, las golondrinas y los vencejos no alteraba para nada su punto de vista. Tampoco lo alteraban la llegada de las codornices, los rabilargos, los abejarucos, o las torcaces volando en nutridos bandos a dos mil metros de altura. Ni lo alteraban el chasquido frenético del chotacabras, el monótono y penetrante *concierto* de los grillos en los sembrados, ni el seco ladrido del búho rival».

Saber mirar es un don. Es la sensación que tenemos ante El Nini o Daniel, el Mochuelo, en estos pasajes: que han recibido un saber sin aviso, un saber no interesado que ejercen sin darse cuenta. Recuerdan a los elegidos de los relatos del mundo del mito, y en ellos no existe el orgullo. Son niños –Daniel, El Nini–, hombres sencillos –Lorenzo, Pacífico–, o idiotas –Azarías–, seres que conservan un resto de inocencia, un segmento aún activo de esa naturaleza adánica que tanto aparece en los libros de Delibes.

Esa naturaleza libre de culpa que se revela, por ejemplo, en su relación con los animales. A Pacífico, en *Las guerras de nuestros antepasados*, no le pican las abejas; El Nini cría y domestica un zorrito; y Azarías, en *Los santos inocentes*, consigue que una grajilla baje a comer a sus manos... Hay en todos ellos una relación de continuidad con la naturaleza, de cuyo cuerpo se diría que no han terminado de desgajarse. Pacífico sufre si se podan los árboles, tiene tiritonas cuando en el camueso se anuncia la aparición de las primeras yemas; y el tío Ratero, en *Las ratas*, se niega a abandonar su cueva y a cambiarla por una casa. La cueva que le hace

igual a los animales de los que vive, las ratas de agua, donde se recoge al amparo del fuego y renueva el sentimiento de su continuidad con el mundo. Donde constituye también su familia, la única que conoce, y cuyo callado esplendor quedará ya para siempre fijado en nuestra memoria en esta imagen inolvidable de su descanso que remite sin duda a la de todas las Sagradas Familias del mundo del mito.

La figura de estos *inocentes* no es lejana a la del cazador. Todos ellos tienen una relación de implicación profunda con su medio. Todos le conocen íntimamente, llegan por momentos a confundirse con él; y de esta relación obtienen un sentimiento de gozosa familiaridad. «Nos reíamos a carcajadas como dos menguados. Era por doña Flora y por la media liebre y por el cielo azul intenso, y por el campo abierto a lo largo y a lo ancho y por nuestras fuertes pisadas para recorrerlo» (*Diario de un cazador*). Esta risa es también la de el Nini ante las camadas de las liebres, y expresa un reconocimiento, un sentimiento de complicidad con las cosas, con la vida misma. Porque tanto para el Nini como para Lorenzo, el cazador, el mundo está abierto, es el ámbito de la posibilidad renovada, jovial. Azarías vive para cuidar a su «milana» y para el Nini sólo existe ese permanecer inacabable en el campo, absorto en la diversidad de la vida. «Distinguía como nadie a las aves por la violencia o los espasmos del vuelo o por la manera de gorjear; adivinaba sus instintos; conocía con detalle sus costumbres; presentía la influencia de los cambios atmosféricos en ellas y se diría que, de haberlo deseado, habría aprendido a volar» (*El camino*). La entrega es tan intensa que lleva a una fusión con el mundo natural y pide la metamorfosis. Germán, el Tiñoso, busca sin saberlo transformarse en un pájaro, y El Nini y Pacífico llegan a confundirse con lo que ven. El mundo se transforma en un solo cuerpo. La boca de Anita (*Diario de un cazador*) «es una nidada de besos», y la gotita que cuelga de la nariz del Barbas (*La caza de la perdiz roja*) se confunde con una gota de rocío. El diente del Bisa (*Las guerras de nuestros antepasados*) «hacía cuej–cuej–cuej, como las gaviotas reidoras de la charca», y los pelos de la barba del Barbas, salpicados por su propia saliva, brillan «como los tallos truncados de los rastrojos».

Pero la naturaleza también es conflicto, destrucción. Los personajes de Delibes no se confunden con el buen salvaje. Raras

veces, por ejemplo, se rebelan contra la muerte. La muerte irrumpe en su medio a la manera de un pedrisco o un nublado, y sólo cabe someterse a su ley. También en esto se expresa el sentimiento de continuidad con el mundo. La muerte del hombre no es distinta a la de los animales. El suicidio del jabalí, en *Las guerras de nuestros antepasados*, es equivalente al de la abuela Venilda, que, de hecho, induce; y la muerte de su «milana» lleva a Azarías al asesinato. Los personajes de Delibes ven la vida como lucha, como pérdida constante. El Nini no se escandaliza porque el Ratero mate a un muchacho, por una simple cuestión de competencia; Pacífico asesina al hermano de su novia sin otro motivo aparente que el de la territoriedad; y Tochano en un arranque de rabia dispara contra su perro.

Este lado brutal, ciego, constituye el corazón mismo de *El Tesoro*, una de las novelas menos conocidas de Delibes. Un grupo de arqueólogos acude a clasificar un tesoro y tiene que enfrentarse a las gentes del pueblo. Pero enseguida descubrimos, por boca del alcalde del pueblo, una dimensión insospechada de los hechos. «Hágase cargo, señor. Es la fiebre del oro». Esa presencia del oro, de las pepitas, también aparecía en *Las guerras de nuestros antepasados*, e incluso, transfigurada en lotería, en *Diario de un cazador*, y es una obsesión en la mente del campesino. Obsesión por la existencia de una riqueza oculta que se ofrecerá como una cosecha inagotable. Pero esta idea de acceder por fin al mundo de la abundancia ¿no está presente en el pensamiento de todos los hombres? Alude a la edad de oro, al hallazgo de un reino donde «se quiebre la racha de escasez» (*La caza de la perdiz roja*) Es el mismo hallazgo del cazador con sus piezas luminosas, vibrantes; y el de los amantes, cuyos cuerpos en el amor son semejantes a esos cuerpos «claros y pausaditos» de la caza, ante los que no es posible reprimirse. «Una ganga vino a tirarse a la salina y viró al guiparnos. Volaba tan reposada que le vi a la perfección el collarón y las timoneras picudas» (*Diario de un cazador*). ¿No se ven así, con esa claridad, las parejas de amantes, la madre y su niño pequeño? El cazador caza porque no puede evitarlo, y luego se come su pieza; y el acto amoroso termina con un banquete. Todos buscan esa materia escondida, luminosa –el tronchito de las lechugas, la pulpa de la fruta, la carne de la caza, los cuerpos que

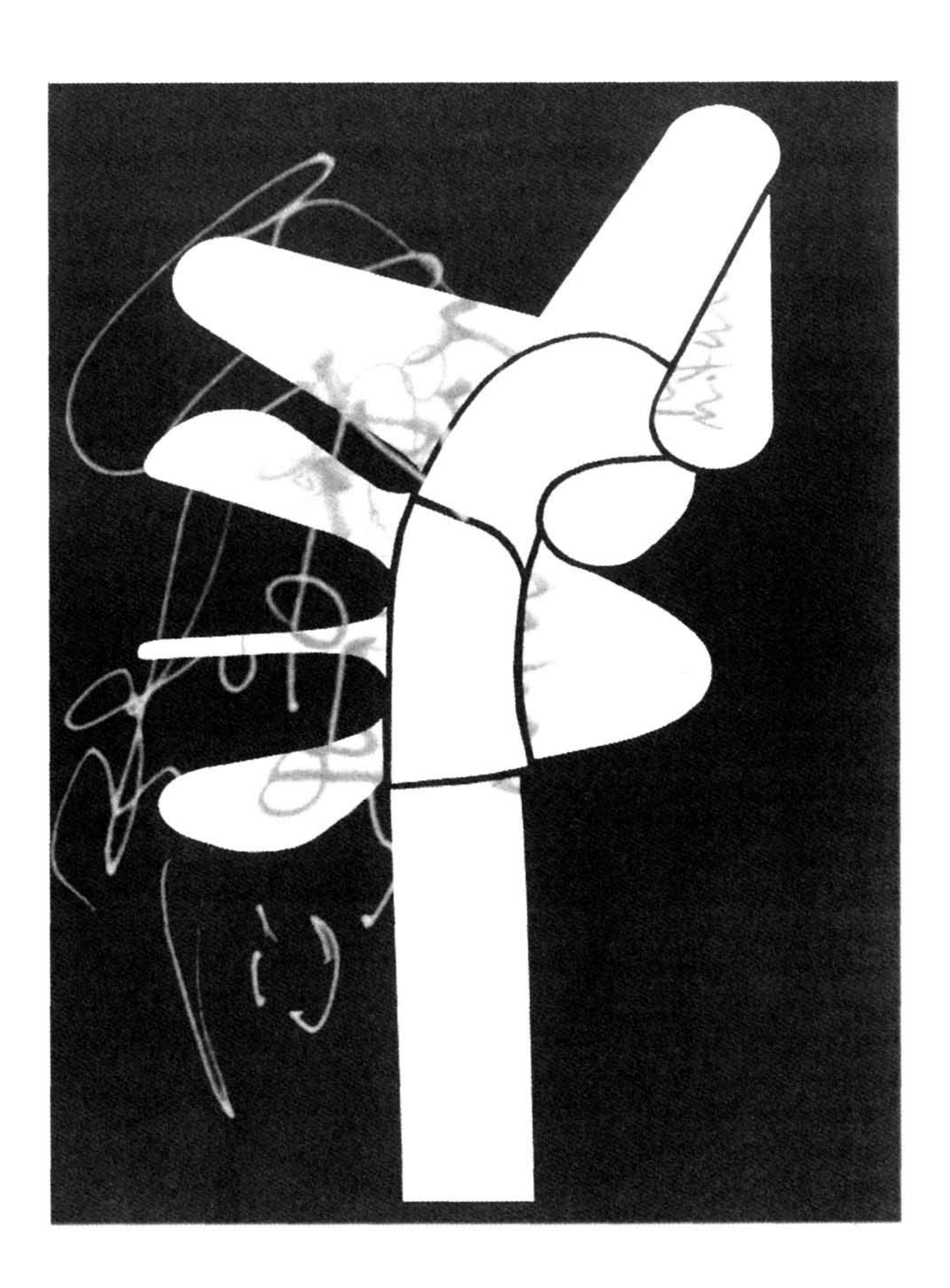
anteceden al festín de los besos– que tiene el poder de vivificar. No me parece indiferente que la página más estremecedora de *El tesoro* contenga una descripción de esa materia, ni que su receptor sea el Papo, que se enfrenta oscuramente a los arqueólogos venidos de la ciudad. «Recostó en la muleta todo el peso de su cuerpo y, con la mano izquierda, extrajo del morral de cazador que portaba, una pera, que miró y remiró varias veces, antes de arrancarle el rabillo y clavarle en el pezón la uña negra y larga de su pulgar. Parsimoniosamente desgajó un pedazo y se lo llevó a la boca. Sus pausados ademanes denotaban el mismo regodeo que el del gato ante el ratón acosado». No es fácil leer estas líneas sin sentir una mezcla de turbación y respeto. Sentimos al Papo en posesión de una sabiduría oculta, de una aptitud no contaminada para distinguir esa pulpa y hacerla suya, como cuando viendo el reguerillo de zumo que le corre por la mano se la lleva a la boca para chupársela. Su brutalidad, su rencor, es de pronto delicadeza, entrada en la materia. El Papo es el heredero natural de los guardianes del tesoro, y es a gente como él a quien pertenece como posibilidad, como fábula. ¡Qué diferencia entre esta escena y la de los arqueólogos clasificando el tesoro en la caja del banco! Es en estos contrastes donde se revela el gran novelista que es Delibes. La escena de la pera contiene todas las contradicciones de la vida, que es brutal y delicada, vibrante y abyecta, luminosa y oscura a la vez. Hay en *El camino* una escena semejante. Daniel ve trabajando a su padre en la quesería y se pregunta «por qué su padre tenía las uñas tan negras trabajando con leche o por qué los quesos salían blancos siendo elaborados con aquellas uñas tan negras». Una vez más, la uña negra junto al alba cuajada de la leche.

«A mí me han criticado mucho mis paisanos, escribe Juan Rulfo, porque cuento mentiras, porque no hago historia o porque todo lo que platico o escribo nunca ha sucedido; y así es. Para mí lo primordial es la imaginación. Pero la imaginación es infinita, no tiene límites, y hay que romper donde se cierra el círculo; hay una puerta, puede haber una puerta de escape, y por esa puerta hay que desembocar, hay que irse». El narrador, en definitiva, no se limita a reproducir la realidad, la recrea gracias a la imaginación. Pero la imaginación no basta. Es necesario encontrar una puerta. Una puerta por donde irse, por donde escapar del círculo de la

mentira, haciéndonos adivinar algo que tal vez no ha sucedido, pero que lo está haciendo en la escritura. Esta facultad singular es sólo propia de los más grandes, de aquellos que tienen el don. Y Miguel Delibes lo tiene. Se ha señalado repetidas veces el milagro de su prosa , pero no sé si se entiende muy bien lo que esto significa. Ese milagro no es corrección, competencia, sino, en palabras de Rulfo, desembocadura. «Ahora veo a la madre donde antes no la veía: en el montón de ropa sucia, en el bando de gorriones que revolotea en la terraza, o en el Talgo que pasa cada tarde o en el Sagrado Corazón iluminado. Pero cuando la madre se afanaba en silencio, no la veía, ni sabía que en sus movimientos había un sentido práctico». Es Lorenzo, el protagonista de *Diario de un cazador*, el que dice esto. Su madre acaba de morir y él siente su presencia en la casa, más real incluso que cuando vivía y, demasiado ocupado, apenas reparaba en ella. No ver lo que no hay, en una suerte de delirio de la subjetividad, sino *ver donde antes no se veía.*

A esto llamo tener el don. Y tener el don es desembocar, encontrar un puerta. Transparencia y temblor, esas son las cualidades de la puerta que se abre. Las méjores páginas de Delibes combinan ambas cualidades, y por eso su *prosa* transforma la naturaleza en Misterio. No me resisto a citar un último fragmento. Pertenece a *Las ratas*, y nos situa en el interior de la cueva de El Ratero, la cueva que no quiere abandonar, porque es todo lo que tiene. «Mataba la llama, pero dejaba la brasa y al tibio calor del rescoldo dormían los tres sobre la paja; el niño en el regazo del hombre, la perra en el regazo del niño y, mientras el zorrito fue otro compañero, el zorro en el regazo de la perra». En una cueva, para darse calor, un adulto abraza a un niño, que retiene a una perra contra su pecho, una perra entre cuyas patas un zorrito ha dispuesto su tibia morada. A eso llamo desembocar, a eso llamo contemplar el mundo como Misterio ©


Mesa
revuelta



Sin gafas de vidrio color rosa en los ojos: la España negra de José Gutiérrez Solana

Ana Rodríguez Fischer

«Siendo torpe de mollera como es uno, si alguna vez he escrito ha sido por entretenerme», respondía el pintor José Gutiérrez Solana a la pregunta sobre esa otra faceta de su creación, menos esporádica de lo que se piensa y lo bastante sorprendente como para haber llamado la atención de escritores de distintas generaciones: desde Azorín, Díez–Canedo, Ramón Gómez de la Serna, Eugeni D'Ors, Julio Camba, Antonio Espina o Jorge Guillén, a Camilo José Cela.

Hasta ahora, la obra literaria de Solana constaba de las dos series de *Madrid. Escenas y costumbres* (1913 y 1918), el libro de viajes *La España negra* (1920); *Madrid callejero* (1923), de corte similar a los dos volúmenes primeros; *Dos pueblos de Castilla* (1924), que encabezaban una inacabada serie, *Madrid y sus pueblos* o *Los pueblos de Madrid*, como la llamaba el pintor, quien a la vez proyectaba hacer algo parecido con *París* –cuyos materiales preparó en la capital francesa durante la Guerra Civil-, llegando sólo a escribir tres capítulos: «El barrio judío», «El Museo de las figuras de cera» y «La feria». A estos títulos hay que añadir la novela *Florencio Cornejo,* aparecida en 1926, más algunos otros

artículos o fragmentos publicados en revistas o incluídos en libros de otros autores, como «El ahogado», «Jueves Santo», «Elogio de las capeas», «La feria de Santander», «Un coleccionista» y «Cuatro anécdotas auténticas de café: Un concierto, La miniatura, Un gastrónomo», «El café Candelas».

Sin embargo, tampoco estos textos agotan la totalidad de una obra a la que el autor solía referirse en sus libros. Así, en la solapa de *Madrid callejero*, se anuncian como «próximos a publicarse»: *Remigio* [*sic*] *Cornejo, Viajes por España, Cuentos del abuelo, Osario* y *Las brujas de Ogarrio*; y «en preparación», figura *Los pueblos de Madrid*, que acabará publicándose reducido a *Dos pueblos de Madrid*. De *Osario*, al parecer, no ha quedado rastro.

Solana no fantaseaba. Esos manuscritos existían y algún testimonio queda: por ejemplo, el de José López Rubio –en *La huella del aire*–, que visita al autor poco antes de su muerte y describe el estudio del artista señalando que «debajo de la consola hay dos maletas grandes, que han viajado mucho. Otra maleta al lado, en un rincón...». Y por lo visto siguieron haciéndolo, según nos cuenta Andrés Trapiello:

> ...el resto de los cuadernos, libretas y cuartillas [...] se fue a una maleta. Y como no hay maleta que no tenga una historia que contar, empezó ésta un largo y sinuoso viaje a través de medio siglo. Con los Solana vivía la hija de Manuel. Murió el pintor en 1945 a la edad de sesenta y un años, murió su hermano y padre de la niña al año siguiente; se deshizo la casa y madre e hija, heredera de buena parte del legado del padre y del tío, conservaron unos cuantos muebles de la casa, algunas obras del pintor y esa maleta en la que no muy ordenados se contenían las obras literarias del pintor [...], el borrador del libro sobre *París* y las cuartillas que trataban se algunos pueblos españoles [...]. En su conjunto, unos cientos de cuartillas y un puñado de cuadernos que la hija de Manuel Solana, doña Emilia, traspasó al Museo Reina Sofía en 1999.

En estos nuevos textos, agrupados y editados ahora por Ramón López Serrano y Andrés Trapiello en *La España negra(II)*[1], es fácil deducir cuáles de ellos pertenecían a alguno de

[1] Granada, La Veleta, 2007.

los proyectos anunciados, como «El Libro de los pueblos de Madrid» –Chinchón, Boadilla del Monte, Villaviciosa de Odón, El Escorial y Navalcarnero–, donde narra el curso de los trabajos y los días (la vendimia de Boadilla, por ejemplo), describe calles, casas, plazas, cafés y casinos, y pinta maravillosamente algunos de los tipos y figuras que animan esos espacios (los pobres, las viejas, los niños, los curas). Asimismo, es posible distinguir qué textos constituirían la tercera entrega dedicada a las escenas y costumbres de Madrid (un velatorio, una boda, los domingos, las peluquerías económicas, el carnaval de Carabanchel, la Semana Santa, las fiestas de San Isidro) o al Madrid callejero, del que rescata las casa de huéspedes, las cuevas, los asilos, los figones, las viviendas de los barrios bajos, los albergues... Al proyectado libro sobre los museos pertenecería la extensa crónica sobre el Museo Arqueológico madrileño, donde la mirada solanesca recorta el tiempo cobijado en la multitud de objetos allí depositados.

Un conjunto aparte lo constituyen las series dedicadas a Arredondo, Ogarrio y Santander, poblaciones de las que Solana apunta espacios, tipos y costumbres, sin descuidar la evocación de los días de infancia y juventud allí vividos; una evocación que a trechos se decanta hacia lo autobiográfico, rescatando el mundo familiar, que incluye amplios retratos de los antepasados (entre ellos, el del tío Florencio Cornejo, protagonista de la novela homónima) y el relato de algunos hechos, como el rito de la confirmación.

De los proyectados «Viajes por España» nos llegan ahora una serie de fragmentos muy desiguales entre sí, pues, junto a breves apuntes y esbozos, encontramos otros relatos más detallados, como los que se sitúan en Talavera de la Reina, Chinchilla, Cuenca, Toledo, Haro, Soria y Segovia. En esta sección resulta llamativo el desafecto del pintor hacia el modernismo arquitectónico barcelonés –«edificios cursis: una casa como una mole, llena de hojarasca y de herrajes oxidados en los balcones»–, y en especial el más emblemático de todos ellos, el templo de la Sagrada Familia, que para él «no tiene ni pies ni cabeza», y cuyo mérito mayor le parece que «es ese de que no se sepa donde está la entrada». Tampoco faltan en el libro series temáticas tan representativas del mundo solanesco como las referidas a los toros, los oficios (libre-

ros de viejo, cereros, médicos, barberos, sombrereros o prenderos) y los crímenes pasionales (del que destaco el excelente apunte de Clara Marina, a quien le dieron garrote junto a su hermano en el Zocodover de Toledo).

La filiación entre estos nuevos textos y la anterior entrega de *La España negra* es patente, de igual modo que son indiscutibles los vínculos entre la obra pictórica y la obra literaria de Solana, rasgo señalado por todos sus lectores y críticos, tanto en lo que atañe a la visión del mundo representado como en lo relativo a los medios y técnicas empleados para dicha representación. Así, Díez-Canedo indicó que, si bien no es raro ni nuevo que un pintor escriba, sí lo es «que las cualidades que muestra en una de las artes logren equivalencia cabal en la otra». Azorín destacó la «correlación lógica» que la pintura de Solana tiene en el arte literario del autor. Antonio Espina señaló como punto de coincidencia entre ambas facetas del artista la visión trágica y humorista. Y a continuación, precisaba: «Pero en el pintor el carácter de las cosas que pinta se funde en una teoría que excita por igual a la retina y a la fantasía. Es un «arte Solana», un producto único, ajeno a la pintura y a la literatura. Un generador de emociones que se vale del color como la pila eléctrica de la reacción química para producir electricidad, sin que sepamos de ésta el origen ni la naturaleza, ni de aquél la procedencia ni el ser.» En 1909, desde París, Julio Camba evocaba la perplejidad del público madrileño cuando Solana comenzó a exponer sus cuadros: «Eran tan extraños, chocaban tanto, que no había medio de fingir indiferencia, y, al mismo tiempo, había que demostrar que se entendía aquella pintura. ¿Qué decir? Y las nobles damas llegaban allí y se hacían un lío. Solana tenía un mérito muy grande, que era el de trastornar todas las ideas artísticas de los burgueses». Y Eugeni D'Ors, en dos brillantes glosas de 1924, extraía la esencia del arte y la literatura solanesca: «Muy aguda y exacerbada. Hecha de lucidez acerba, y, a la vez, de rendimiento de lo inconsciente a lo misterioso cotidiano. Llena de simpatía enferma, viciosa; de bronco desgarro; de proba y bárbara exactitud. Vertida a una prosa de relentes agrios y fríos como un escabeche plebeyo...». Cela, además de mostrar las analogías temáticas, destacaba la narratividad que hay en sus cuadros («tienen aventura») y los elementos plásticos de

una escritura que tiene «color»: «creo difícil que se pueda encontrar una sola página de Solana que no tenga, en la lista de los cuadros y de los dibujos de nuestro autor, su propia y destinada ilustración [...] la labor literaria de Solana –incluso aquella que más alejada pudiera parecernos a su temática de pintor– tiene, página a página, punto por punto, su concreto y orientador paralelo en la huella de su pincel o de su lápiz». Por su parte, Ramón Gómez de la Serna, que inicia su personal biografía de Solana señalando el «parentesco de aficiones» que hay entre ambos -la «doble prestidigitación que hacemos él en pintura y yo en literatura con objetos del Rastro»-, nos ha dejado esta estampa del Solana escritor:

> «Su visión de la realidad cambia de procedimiento para revelarse y con su pluma de manguillero largo –¡a cualquier hora emplearía él una estilográfica!– dibuja lo que recuerda y vuelve a ver. Escribe en su comedor y va tirando las cuartillas por el suelo como sembrador de proclamas, pues tiene orden la criada de recogerlas mañana por la mañana. Esos días que escribe se queda solo fumando y bebiendo y su sensación es la de viajar, tanto que cuando se acuesta sobre la cama lo hace vestido con botas y todo, como si viajase. Sus cuartillas son bravas, sinceras [...]. Solana es un escritor formidable, que ha encontrado los bajos de las cosas y que ha hallado piedras talladas espesísimas de realidad y de expresión.»

Como Regoyos y Verhaeren en su *España Negra* (1899), también Solana anduvo por Cantabria, viajando después desde el norte hasta Castilla. En general, la filiación entre los dos libros casi homónimos ha sido insuficientemente destacada. Si no me equivoco, sólo Ramón –al que no le gustó nada la obra de los, a todas luces, precursores de su amigo– se refirió a este aspecto, pero conviene rectificar sus palabras, que aunque incluidas en la biografía del pintor (publicada en 1944), van fechadas a 16 de diciembre de 1920: «Gutiérrez-Solana, frente a ese libro superficial y vago, aunque intencionado y de ilustraciones magníficas, ha querido escribir otro libro, en que por caminos diversos resultase pintada la misma *España Negra* con más extensión y en viaje más largo.» El juicio de Ramón –tan descalificador– me parece injustificado, además de injusto porque en ambas *Españas negras*, se aprecian coincidencias temáticas, técnicas y estilísticas, coinciden-

cias que por supuesto derivan de la común filiación de sus respectivos autores con la escuela clásica de nuestro realismo: «colores chillando su crudeza». Pero en cualquier caso, no puede pasarse airosamente por encima de un hecho obvio y evidente: Solana repitió el viaje de Regoyos y Verhaeren. Y no lo modificó ni enmendó, ya que apenas se desvió de las grandes líneas apuntadas por aquellos, cuyo viaje Solana completó. Lo cual equivale a decir que lo extendió y ensanchó en lo que se refiere al territorio abarcado; y a la vez, lo ahondó, profundizando en las brechas tajadas por los otros dos. Los ejemplos que podría aducir son muchos. Pienso, sin ir más lejos, en la formidable descripción cubista de Buitrago,

> Unas montañas de color de pizarra rodean a este pueblo; montañas enormes, como grandes masas de bolas de granito, montadas encima unas de otras, cuyas moles están sueltas y parece que van a caer sobre el tejado de las casas rodando por el río (...). La imponente masa del castillo se yergue sobre el cielo y por los huecos de sus ventanas se ven correr veloces las nubes. A lo alto, pegado a los muros del castillo, se ven las cruces y las tapias del viejo cementerio de Buitrago.

que tiene un común aire de familia con esta de Regoyos y Verhaeren:

> Los pueblos desfilaban; calles en que los tejados se dan como cornadas de borrego con sus canalones enfrente unos de otros; balcones que avanzan hacia la mitad de la calle con ropa secando como un festejo de colgaduras y banderas; puertas con clavos y aldabones, escudos tremendos cubierto alguno de paño negro en señal de luto como una cara vendada. Hojas de hiedra y flores en los balcones formando jardinillos de hierro carcomido por los años y el salitre; luego una iglesia color pimienta de Cayena y piedra pómez con el mar a sus pies. Llegábamos a Guetaria la vieja.

Hay además otra nota muy concreta, aunque no especialmente relevante en el mundo de cada uno de los autores. En Regoyos–Verhaeren, la voz de otro poeta ciñe la mirada del pintor: *¡Qué buscarán los ciegos en el cielo!* El verso de Baudelaire irrumpe en la memoria ante la hermosa tristeza suplicante de «aquel

desgraciado, que buscaba algo en el cielo con sus ojos, siempre en movimiento hacia arriba, y aun en los momentos que bajaba la cabeza, los ojos tendían siempre a subir». Y ahora van estas otras líneas de Solana: «... en este pueblo [Calatayud] se ven *algunos ciegos* e inútiles apoyados en sus muletas o en la mano de su hijo, *mirando al cielo con las cuencas de sus ojos negras y vacías».* (La cursiva es mía)

Como Regoyos y Verhaeren, anduvo Solana por Cantabria y también como ellos descendió luego hacia Castilla, ampliando considerablemente el territorio recorrido por sus predecesores. Viajó en tren, casi siempre en vagones de tercera –como le gustaba hacerlo a Galdós–, dando buena cuenta de las condiciones materiales del viaje, retratando a los compañeros que le tocaba en suerte y también anotando los textos de los carteles clavados en uno u otro lugar:

> Subimos a un vagón de tercera de un tren que parece de mercancías. En el costado tiene una caja clavada a la pared, tapada con un cristal; dentro se ve el timbre tranquilizador de alarma: «Para servirse de él, romper el cristal en caso de apuro», dice el cartel. La rejilla de estos vagones es tan mezquina que no retiene bien los bultos, talegos y alforjas que colocan en ella, y, con el traqueteo de la marcha, se caen encima de las espaldas y las cabezas de los viajeros. El bombillo de la luz va encerrado en una alambrera por miedo a que se lo lleven los viajeros, pues no debe de haber mucha confianza en ellos porque se lo solían llevar.

Y también viajó Solana en diligencias, o anduvo a pie, siempre «con el espíritu despierto para ver y sentir», y teniendo muy presente en sus andanzas la imborrable lección de otro viajero quijotesco e indesmayable y también pintor, Ignacio de Zuloaga, del que nos dice: «A Zuloaga no le basta esto; viajero incansable, va recorriendo los pueblos y creando sus paisajes, que unas veces son los admirables fondos de sus retratos, Toledo, Ávila, Sepúlveda, Segovia, y otras veces el paisaje escueto, sin figura: La Virgen de la Peña, Motrico y tantos otros, creando y moldeando con sus manos de gigante esta España, que ha hecho ver a los cegados ojos de pintores y escritores, y a la que irá unido con su nombre inmortal». Fue Jorge Guillén quien mejor analizó la filiación entre ambos artistas:

«Mucho zuloaguismo hay en estas páginas; todo lo que había de literatura en lienzos como «Las brujas de San Millán», «Gregorio el Botero», cobra ahora su auténtica expresión literaria. Aunque sin perder las huellas de sus orígenes pictóricos. Al Zuloaga de los casos más grotescos, ese que «parece» emparentarse con el Velázquez del «Bobo de Coria» y «El niño de Vallecas», es al que explota, desenvuelve, ilustra y exaspera la imaginación de Solana.»

Hay en el epílogo de *La España Negra* más referencias a otros pintores que bien pueden servir de pauta para el análisis estilístico de la obra literaria de Solana, pero no debemos olvidar que fue la experiencia del viaje la que modeló su mirada, independientemente de la naturaleza artística de la obra a que dicha mirada iba a servir. Fueron esas visiones de los pueblos, las gentes y sus costumbres, las fiestas y los ritos de España, donde «todo es ruina y escombro», lo que convierte el viaje solanesco en un abismal paseo por la decadencia y la muerte, pues la retina apenas recoge sino estampas grotescas, cuyo mejor ejemplo posiblemente sea el inolvidable párrafo donde describe las solitarias de Ávila:

> Entro en una botica a comprar un sello para el dolor de cabeza; en una mesa vi un gran tarro lleno de solitarias; todas parecían estar rabiosas, y alguna tan enroscada y furiosa que parecía comerse la cola; otra parecía morder a la de al lado, todas con caras distintas y terribles; algunas tienen dos cabezas; estas solitarias eran blancas y muy lavadas, con cintas largas y anillosas; estaban en el fondo del alcohol como aplastadas; algunas salían y asomaban el cuello fuera de la superficie del líquido, como si quisieran volver a la vida; otras, descabezadas; las más rebeldes habían dejado la cabeza y parte de su cuerpo en el vientre de sus dueños, que las alimentó y llevó consigo tanto tiempo. [...] Había una amarilla y delgada de no comer, que parecía quejarse y querer protestar de su mala vida pasada; era la del maestro de escuela del pueblo, don Juan Espada; otra, como si le hubiera entrado la ictericia, tenía la cara con la boca abierta hundida junto al pecho y tenía un color verdoso; [...] El boticario tenía un lobanillo detrás de una oreja y se había dejado crecer un largo mechón de pelos para taparlo; pero el lobanillo salía fuera descarado, grotesco y carnoso como la pelleja de un pollo desplumado. Cuando estaba más distraído en esta botica, viendo los tarros de las medicinas, sentí unas uñas que se clavaban en mis pantalones y un gato empezó a darme de cabezadas en las piernas; debía estar muy hambriento.

Estampas grotescas que al lector pueden parecerle desoladoras, por la mezcla de tristeza y ternura: «... vi llevar a un niño muerto en brazos, con el delantal y las botas puestas, que le iban a enterrar sin caja. ¡Cómo caería la tierra en su delantal, llenando sus bolsillos, los bolsillos que tanto estiman los chicos, cegando sus botas y tapando su cara!»; o bien estampas atravesadas por un feísmo siempre en la linde de la vulgaridad y la grosería, aunque sin enunciarla ni explicitarla. Y también estampas macabras o siniestras, o escatológicas. Fueron los viajes realizados -pues durante ellos captó esas visiones de España tan suyas, las escenas, los espacios y los personajes que alimentan su obra pictórica y literaria-, los que verdaderamente influyeron en Solana y modularon su retina, llevándole a forjar su peculiar estilo sombrío, con amargos brochazos de humor negro que mira ya hacia el superrealismo poético. No es casual la ficción onírica que, a modo de pórtico, abre las páginas de *La España Negra*, ese «Prólogo de un muerto», una verdaera humorada que a la vez es la almendra estética de todo el libro. Aparte del humor corrosivo e irreverente y del arrebato iconoclasta, en dicho prólogo está esa ficción que introduce un componente irreal, si no fantástico, que el lector sentirá más de una vez en las páginas siguientes y que tiene su correspondencia *à l'envers* en la pesadilla de Oropesa (Toledo) o en otras partes del relato, donde el narrador, explícita o no tan explícitamente, nos introduce en un ámbito en que lo fantasmal ausente tiene más densa y corpórea presencia que lo real cuyos trazos débilmente dibuja:

> Desde las altas torres de este castillo vemos el espléndido paisaje de Castilla, desprovisto de árboles y llano como la palma de la mano; sopla un viento sano y agradable. Bajamos a la planta baja del castillo; las bóvedas y mazmorras están llenas de goteras y amenazando derrumbarse; el suelo tiene charcas de agua negra estancada de las lluvias pasadas; en estas cuevas desoladas parece que estamos viendo los potros, los tornos y demás aparatos de tortura. [...] Hoy todo es un campo lleno de hierba; las columnas de granito están rotas por el suelo y todo es ruina y escombros; levantamos la cabeza a este patio y miramos recortada en el cielo la torre del homenaje, casi derruida. En nuestra fantasía parece que vemos colgar de sus ventanas banderas y magníficos tapices y que la tropa llena este patio; los guerreros, con

sus armaduras que relampaguean al sol, vienen corriendo en sus caballos, los cascos y bonetes llenos de plumas; se siente el estruendo de los tambores y el metálico y desgarrador sonido de las trompetas.

Ramón Gómez de la Serna habló de «realidad sobrepoética» al definir las visiones de Solana, refiriéndose con ello a una especie de ensueño («el nuestro es un viaje para poetas soñadores», habían dicho Regoyos y Verhaeren), o al modo en que la idealidad está presente en una realidad que se capta «con la imaginación, con el recuerdo y vis a vis»: «Porque el realismo español es eso. La realidad velada y entrevista a través de un ensueño, quizás a través del ensueño más ensoñador, el ensueño adelantado de la muerte. Si no fuese difícil de conseguir esa realidad sobrepoética, es decir, sobrepuesta a la poesía, más allá de ese prurito, todos podrían dar con ella y otros que tienen iguales realidades ante sí podrían llegar por tan fácil camino a lo español, pero no son muchos españoles los que llegan a ello [...]. La lucha para encontrar esa realidad extraordinaria –o la realidad ordinaria pero única y bien clavada– es pavorosa».

Cela parece retomar la idea de Ramón –al que casi nunca cita– cuando analiza el peculiar sello del realismo de Solana, el cual, consciente de la necesidad de superar el concepto decimonónico, opta por un realismo algo más profundo que alcanza sobrepasando el reflejo del natural, a base de añadirle a éste dos elementos: lo inquietante y lo misterioso. ¿El método?: «Se pone a la realidad un velo y se pierden los contornos», explicó Cela. En cuanto a los calificativos que recibe esa realidad recortada por Solana, la mayoría de los autores coinciden en unos mismos términos: ácida, sombría, cruda, macabra, mísera, violenta, doliente, melancólica, desnuda, estrafalaria, descomunal, alucinatoria... *negra.* Igualmente coinciden en que, no siendo toda España la representada en su obra –por eso he escrito «realidad recortada por Solana»–, sí corresponde ésta al alcaloide de la España eterna que dormita, así como en su visión de la vida y, desde luego, en el estilo: sencillo, directo, parco en adjetivos y recursos, despojado de presunciones literarias (Cela), sobrio y substancioso a la vez, hecho a ráfagas (Ramón), cortado, seco (Espina), y que sin duda caminaba hacia un mayor virtuosismo de la sencillez y la eficacia narrativas, hacia

una filigrana aún más áspera y certera, si observamos las variaciones que van de los primeros libros al último, siendo *Dos pueblecitos de Castilla*, sin duda, el más maduro, o el más sabio, como lo calificó Cela, quien se refirió en estos términos a la prosa del pintor: «Don José Solana –que a más de pintor genial fue un narrador de primer orden– empleó siempre un lenguaje pintoresco y no más que relativamente emparentado con el castellano oficial; sin embargo, don Pepe era diáfano como una clara fuente y su prosa tenía un gustillo repajolero y popular que la hacía cautivadora y llena de encanto». En este sentido, y al decir de uno de los editores de *La España negra (II)*, Andrés Trapiello, «cabe percibir aquí, en algunos pasajes, mayor autenticidad y primitivismo que en sus libros conocidos, tal vez por llegarnos sin la intervención de correctores espontáneos, lo que añade aún más si cabe expresividad al conjunto. Expresividad, que como no podía ser menos, pone de manifiesto el verdadero sentir de Solana, lírico siempre, fuerte y delicado. O sea, compasivo».

Ahora bien, con ser precisa y exacta la descripción que del estilo solanesco nos da Cela, no pasa ésta de lo evidente u obvio. Sin embargo, la aproximación que nos da Jorge Guillén –cuyo breve ensayo no parece conocer el escritor nobel– sobre ser tremendamente sugerente, plantea al final una cuestión muy interesante:

> Solana tiene fuerza. Está abundantemente dotado. Ve y sabe decir lo que ve. Destaca el rasgo característico, y logra constantemente eso: el carácter. Para ello busca lo que en la realidad presenta menos superficies lisas, incoloras, unas, y allí donde hay bulto, chichón, resquebrajadura, desolladura, relieve orográfico —ya en el desmonte, ya en el rostro de una vieja—, Solana se encarniza, se ensaña y abulta el bulto, y amorata el chichón, y hiende aún más la resquebrajadura, y deja en carne viva todo lo que inicia su desollación: en suma, da proporciones de gran cordillera ibérica —ceñida, imponente, majestuosa— a la pululante inmundicia de la vida más fea. Es el trapero trágico, es el deshollinador en todo el esplendor de su gesticulante negrura. Energía, desgarro, crudeza, virulencia, silenciosa actitud cínica. ¡Magníficas calidades! Bien, muy bien. Pero, ¿por qué, a pesar de todas esas cosas, nos sorprende tan poco este furibundo estrafalario? ¿Por qué, aun siendo original en la invención del detalle, resulta tan previsto en el estilo?

Baroja de un lado, e incluso Azorín (aunque en otro plano) y Silverio Lanza (si bien menos intelectual y más fuerte) se transparentan en *La España Negra* de Solana; es decir, el iberismo de la Generación del 98: la raza, la decadencia, lo característico..., escribe Guillén. De ahí que aun pareciéndole de una originalidad evidentísima la obra de este autor, el entusiasmo se le enfría, al juzgarla errada o malograda por estar «puesta al servicio de un arte tópico». Y aún señala Guillén otra filiación solanesca: la del Ramón de *El Rastro* (ya declarada por el propio interesado). Sólo que le falta a la obra del pintor el lirismo esencial de Gómez de la Serna y hay todavía en ella demasiado repertorio, «un profuso repertorio de cosas, y esto es naturalismo. En Ramón, el repertorio se ha fundido y trasfundido en síntesis poéticas; innumerables y menudas, pero poéticas, esenciales, simples».

No en vano habían transcurrido ya dos decenios. Y en el escenario artístico, veinte años fueron muchos años en los albores del pasado siglo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

A) OBRAS DE GUTIÉRREZ SOLANA.

- *Madrid. Escenas y costumbres* [1913], Madrid, Trieste, 1984.
- *Madrid. Escenas y costumbres II* [1918], Madrid, Trieste, 1984.
- *La España negra»* [1920], Barcelona, Barral Editores, 1972.
- *La España negra (II).* Edición de Ricardo López Serrano y Andrés Trapiello. Granada, La Veleta, 2007.
- *Madrid callejero* [1923]. Edición de Teodoro Santurino Sanchís, Madrid, Castalia (CM, 10), 1995.
- *Dos pueblos de Castilla* [1924], Palma de Mallorca, J.J.Olañeta Editor (PBCS, 86), 1984.

B) ESTUDIOS SOBRE EL AUTOR

AZORÍN, «El Madrid de Solana», *ABC* (28-I-1945).

BAROJA, P. *Desde la última vuelta del camino. Memorias IV. Galería de tipos de la época*, en O.C. VII, Madrid, Biblioteca Nueva, 1949, p. 911.

CELA, C. J., «La obra literaria del pintor Solana», en *Cuatro figuras del 98 y otros retratos y ensayos españoles*, O.C. XII, Barcelona, Destino, 1989, pp. 432-491.

D'ORS, E., «Solana», en *Novísimo glosario*, Madrid, Aguilar, 1946, p. 754.

DÍEZ-CANEDO, E., «José Gutiérrez-Solana, pintor de Madrid y sus calles», *R. O.*, Año II, nº X, abril 1924.

ESPINA, A., «José Gutiérrez Solana: *La España negra*» y «José Gutiérrez Solana: *Dos pueblos de Castilla*», en *Ensayos sobre literatura*, Valencia, Pre–Textos, 1994, pp. 191-192 y 193-196, respectivamente.

GÓMEZ DE LA SERNA, R., *José Gutiérrez Solana*, en *Obras selectas*, Madrid, Editorial Plenitud, 1947.

GUILLÉN, J., «Madrid, callejero» (4-V-1924). Recogido en *Hacia Cántico (Escritos de los años 20)*. Recopilación y prólogo de K. M. Sibbal, Barcelona, Ariel (Letras e Ideas, 1), 1980, pp. 444-448.

ILIE, P., «La prosa de Solana: estética de lo grotesco», *Papeles de Son Armadans*, Año VI, T. XXII, nº LXV (Agosto 1961), pp. 165-180.

LÓPEZ IBOR, J. L., «Solana, existencialista», *Papeles de Son Armadans*, Año III, T. XI, nº XXIII bis (Diciembre 1958), pp. 29-50.

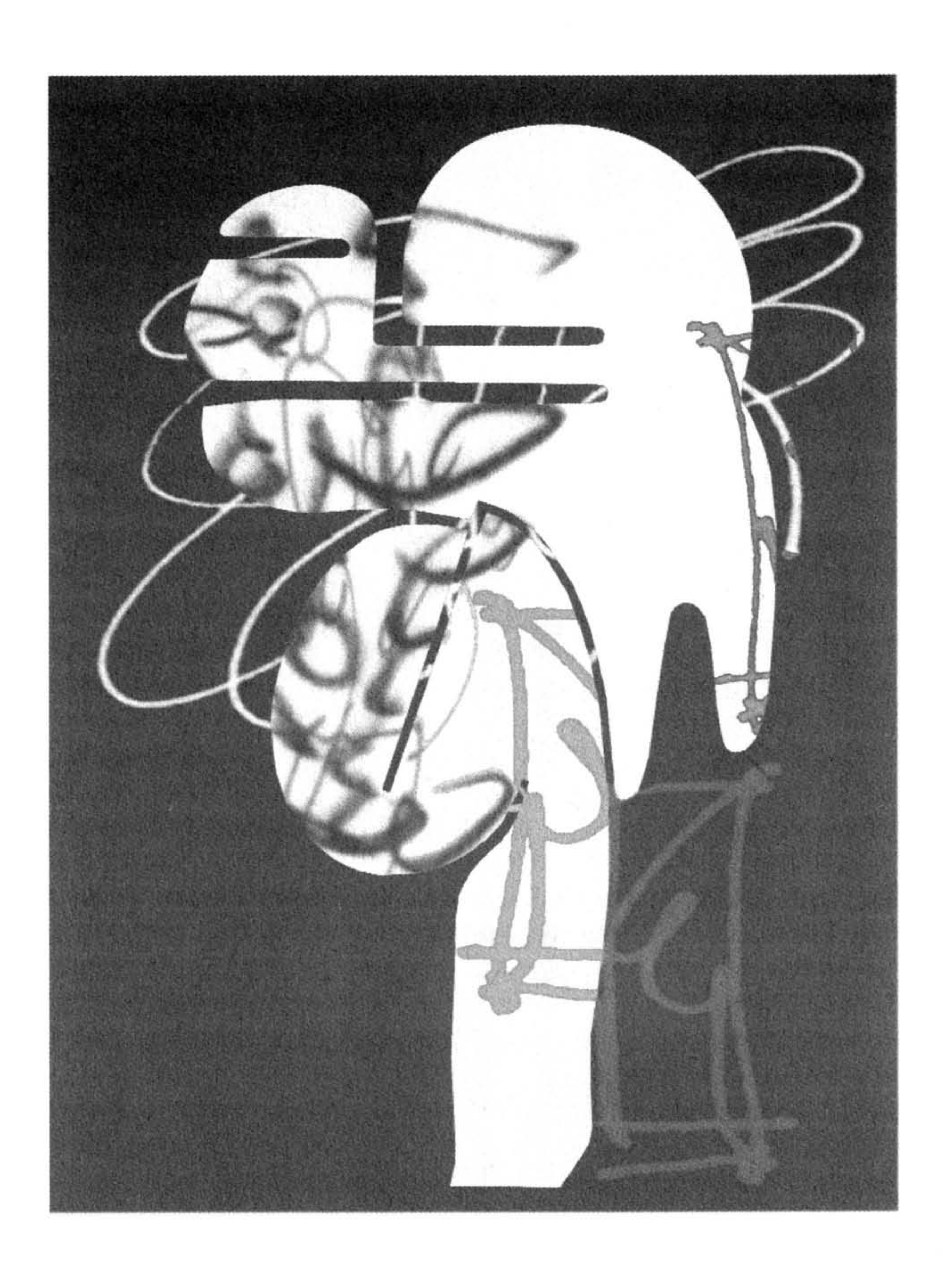
ROF CARBALLO, J., «Máscara de la mujer en la pintura de Solana», *Papeles de Son Armadans*, Año III, T. XI, Nº XXXIII bis (Diciembre 1958), pp. 51-63

SÁNCHEZ CAMARGO, M., *Solana (Biografía)*, Madrid, Aldus S.A. de Artes Gráficas, 1945

—, *Solana: vida y pintura*, Madrid, Taurus, 1962.

SATURINO SANCHÍS, T., Introducción a *Madrid callejero*, Madrid, Castalia (CM, 10), 1995, pp. 9-34.

ZAMORA VICENTE, A., «Solana pintor, Solana escritor», en *Libros, hombres, paisajes*, Madrid, Coloquio, 1985.



De libros prestados y de Carlos Victoria

Félix Lizárraga

En un anaquel de mi biblioteca –junto a un gato que, dormido, se asemeja a una lámpara de jaspe– reposa un libro de Carlos Victoria.

No me refiero a uno de los seis que publicó en vida (y que, a pesar de que se encuentran entre lo mejor salido de las prensas en lengua española en los últimos veinticinco años, y de haber merecido su traducción al inglés y al francés, siguen siendo un secreto para muchos lectores), sino a uno que me prestara entre calurosas recomendaciones, un libro con dos novelas breves del escritor argentino José Bianco.

Monedas de entresueño que van de mano en mano, los libros que se prestan se leen a veces, a veces se devuelven. Para un escritor, un libro que le prestan puede ser una puerta hacia sí mismo. No olvidaré cuando, hace ya muchos años, un amigo me dejó leer un ejemplar bastante baqueteado de otro libro argentino, *Elogio de la sombra*. Por su parte, un escritor que presta libros ejerce de algún modo un ritual de comunión, pasa un cáliz.

Mientras lo leía, me pregunté qué encontraba Carlos en Bianco que le mereciera las calurosas recomendaciones con que me lo prestó. No hallaba puntos de contacto a primera vista entre aquellos relatos sutiles, perfectos, un tanto anémicos, de los que todo vestigio del autor parece haberse evaporado, y las narraciones de Victoria, generalmente de un realismo directo, con francos ribetes autobiográficos y escritas en una prosa simple y en ocasiones irregular y dura.

Claro que a veces los extremos se tocan, y a veces los escritores que más tienen que enseñarnos son aquellos que menos se nos parecen. Acaso los unió la transparencia. Antes de *Las ratas* y *Sombras suele vestir*, lo único que yo conocía de Bianco era su traducción de *Otra vuelta de tuerca*, de Henry James. Recuerdo vivamente el asombro con que leí más tarde el original, y me encontré reconociendo frase a frase, cadencia a cadencia. Una traducción como la suya es un acto ejemplar de prestidigitación, tal vez hasta de magia literaria, y al mismo tiempo es prueba de una humildad casi inhumana.

Stendhal afirmaba que, antes de escribir, leía siempre una o dos páginas del Código Napoleónico. Victoria parece practicar una disciplina semejante para despojar a su prosa de todo adorno sonoro o metafórico. Despojada, escueta, casi pobre, esta prosa se transparenta al máximo para hacer que nos concentremos en lo narrado.

El que haya visto *Todo sobre Eva* nunca recuerda el límpido, secreto juego de las cámaras de Mankiewicz, sino los diálogos mordientes, el caleidoscopio de expresiones en los ojos de Bette Davis, las inflexiones de su voz ronca al decir líneas inolvidables, como aquella: «Recuérdame contarte sobre la vez que miré el corazón de una alcachofa». En el caso de Victoria, si bien el estilo se arriesga incluso a parecer descuidado con tal de no llamar la atención sobre sí mismo, el autor, en cambio, está siempre presente.

Cierto crítico famoso, de cuyo nombre no quiero acordarme, reprochó a Hermann Hesse (su contemporáneo) el que sus novelas no fuesen sino «autobiografías disfrazadas». Sospecho que ese crítico, de haber sido contemporáneo de Carlos Victoria, le hubiese arrostrado el mismo reproche.

No le hubiesen faltado argumentos. Los torturados protagonistas de Victoria no sólo suelen compartir sus angustias o sus peripecias, sino incluso sus iniciales (César Velasco), o al menos algunas letras de su nombre (Marcos). A veces se identifica explícitamente como el narrador –por ejemplo, en el cuento «Enrique», donde se refiere a la publicación real de otro cuento suyo en el diario *Le Monde*.

El tiempo, sin embargo, se ha ocupado de refutar el argumento de aquel crítico. Leer *El lobo estepario* o *Demian* o *El juego de*

abalorios como *romans à clef* puede quizá satisfacer la perversa curiosidad del contemporáneo o del biógrafo, pero no puede agotar la riqueza de lecturas posibles de esos libros, como no agota la de los intensos, los extraños, los alucinados libros de Carlos Victoria.

La extrañeza de éstos es, aunque evidente, indefinible. Está, entre otras cosas, en sus obvias asperezas de estilo. Citaré apenas un ejemplo. El poeta Carlos Pintado afirma que *El resbaloso* reúne la doble circunstancia de ser uno de los mejores cuentos de la literatura cubana y padecer uno de sus peores títulos. Victoria, no obstante, fiel a su visión y a su espartana simplicidad, prefirió esta fealdad evidente a cualquier ornamento o florilegio, a todo lo que Verlaine llamaba despectivamente *littérature*. Se me ocurre que esta es una de las diferencias entre la mera perfección y la verdadera y ardua grandeza.

Parte de su extrañeza es también su violento carácter confesional, al que he aludido anteriormente. Es difícil hallar un texto de Victoria en el que no pueda reconocerse alguna circunstancia de su persona o de su vida. No obstante, realidad y ficción se hallan tan estrecha y engañosamente entretejidas en ellos como en los relatos fantásticos de Borges (en los que Bioy Casares se codea con criaturas de la imaginación, y el mismo Borges se halla cara a cara con el Aleph), o como en la segunda parte del *Quijote*, en la que la mayoría de los personajes han leído la primera y todo el tiempo se discute, se desmiente y se cubre de insultos, con saña digna de mejor causa, la novela apócrifa de Avellaneda.

En la primera página de un relato como el citado «Enrique», en apariencia menos cuento que crónica o memoria, puede leerse: «Una vez leí que un hombre que conducía por una carretera solitaria había visto una mano pegada al parabrisas –una mano sin brazo, una mano sola, con dedos manchados de nicotina y unas líneas profundas en la palma». El párrafo final dice de Enrique: «Tenía los dedos manchados de nicotina, y unas líneas profundas surcaban la palma de sus manos».

He escrito en otra parte que la pasión ética y existencial de Victoria, su dolorosa preocupación por el destino de la nación cubana, la laberíntica psicología de sus personajes, me recuerdan siem-

pre a Dostoievski. Acaso la soledad humana sea su obsesión central, que explora con implacable intensidad.

En las letras hispanas en general, y particularmente en las cubanas, la intensidad suele surgir del Eros o la política. Ambos temas están presentes en su literatura (el éxodo cubano y la prisión política en Cuba, la guerra del Golfo Pérsico, las tortuosas relaciones entre los amantes), pero sirven más bien como refuerzo o contrapunto al estudio de la angustia existencial.

En un certero ensayo, Luis Manuel García ha observado que «sus tres novelas son verdaderos *Bildungromanen*, especialmente *La travesía secreta* y *La ruta del mago*, dado que *Puente en la oscuridad* es una suerte de búsqueda inversa, de retorno a la infancia», y que el destino conjunto de sus protagonistas podría componer «un mismo *Aprendizaje de Wilhelm Meister*» (*Encuentro de la cultura cubana*, nº. 44, pág. 34).

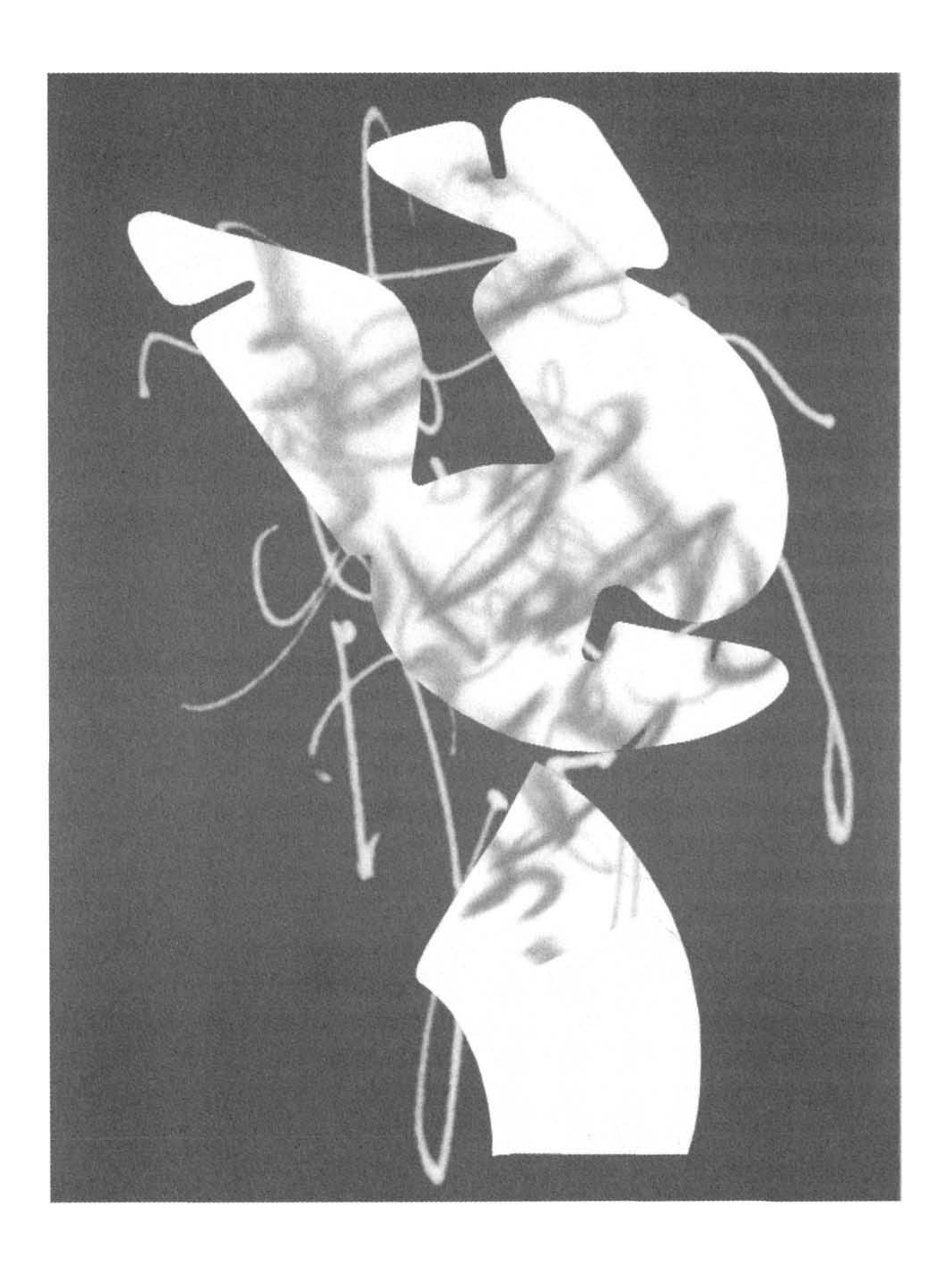
Cabría agregar que, a diferencia del sereno Goethe –ese hombre que parecía tener al universo entero por las barbas–, los personajes de Carlos Victoria parecen aceptar con estoicismo y con algo de humor que son las víctimas de una especie de amarga broma cósmica. Su destino carece de toda certeza.

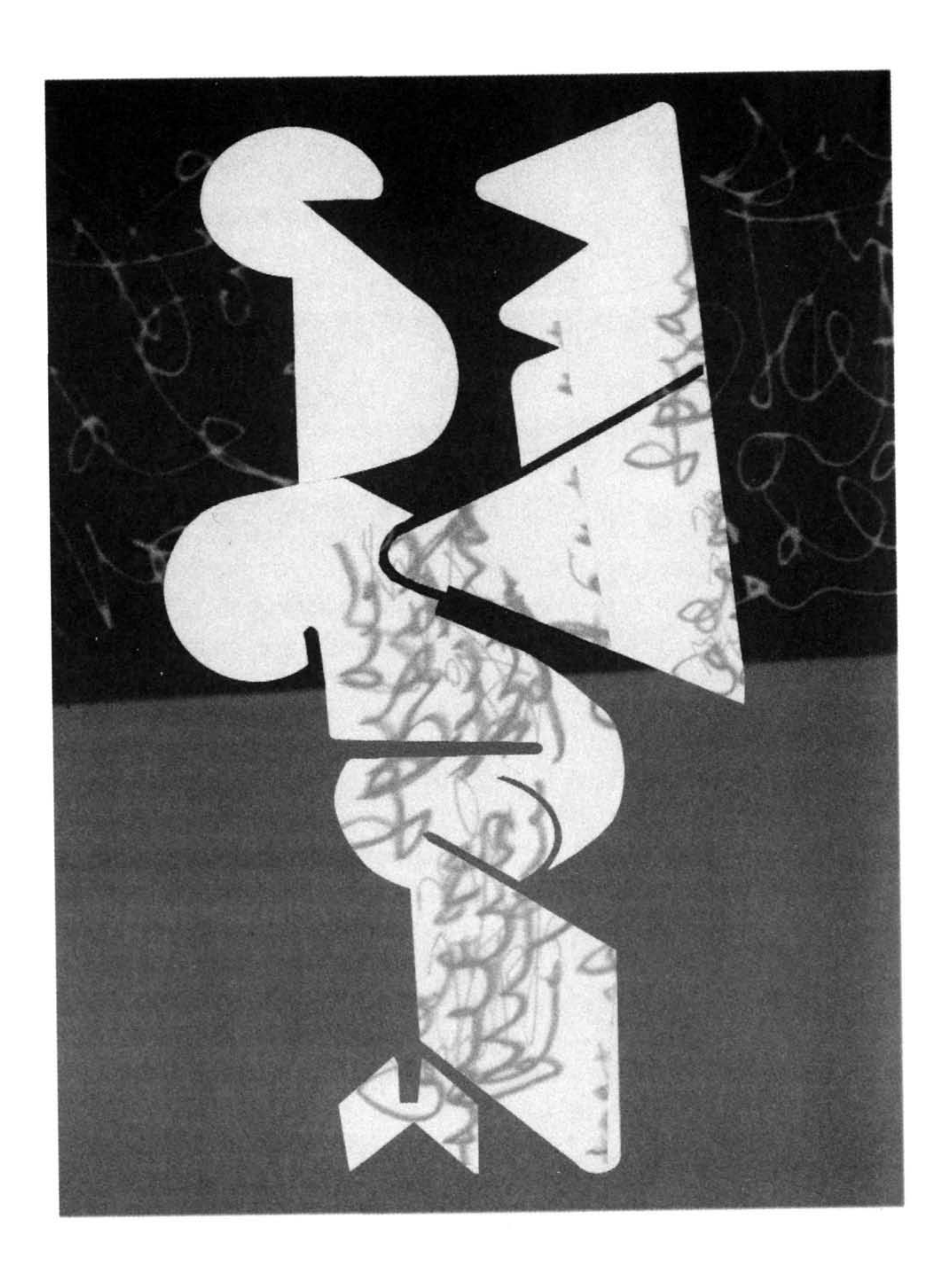
En su prólogo a un libro de José Bianco (no el que me prestara Carlos, sino otro), Borges escribió: «José Bianco es uno de los primeros escritores argentinos y uno de los menos famosos. La explicación es fácil. Bianco no cuidó su fama, esa ruidosa cosa que Shakespeare equiparó a una burbuja y que ahora comparten las marcas de cigarrillos y los políticos. Prefirió la lectura y la escritura de buenos libros, la reflexión, el ejercicio íntegro de la vida y la generosa amistad.»

No me cabe duda alguna de que estas hermosas palabras podrían haberse escrito sobre Carlos Victoria. No es de extrañar, por tanto, que sus libros sigan siendo un secreto para muchos.

En cuanto al libro que me prestó, nunca alcancé a devolvérselo. Semanas de dar tumbos en mi mochila (atrapado entre mi Mac y otro montón de cosas que acarreo todo el tiempo, sin saber exactamente por qué) le estropearon la delicada cubierta y le partieron las esquinas. Pensaba comprarle en algún momento, tal vez mañana (mientras estamos vivos, tenemos la ilusión de que siempre habrá tiempo) un ejemplar nuevo en Amazon.

Ahora su muerte repentina, muerte de estoico, me ha robado esa oportunidad. El libro duerme aún, junto a mi gato, en un anaquel de mi biblioteca. Acaricio sus páginas baqueteadas, monedas de entresueño, mientras escribo éstas ©





Juan Gelman, los versos de madrugada

Juan Cruz

Me parece que era la primera vez que veía en persona a Juan Gelman; larguirucho, más alto aún que la sombra que proyectaba sobre la noche, llegó a casa y lo primero que hizo fue rasguear una guitarra que estaba en el suelo. Pidió sentarse, y lo hizo en el borde de una silla, como si ya se fuera.

Tenía como tiene los ojos casi siempre: acuosos, grandes, como los de Onetti, salidos de sus órbitas, y tristes. Sus manos eran las de un guitarrista o los de un pianista, pero también podían ser las de un panadero. Las siguió posando sobre la guitarra como si los dedos fueron poseídos por una nostalgia, la nostalgia de tocar: teclas, por ejemplo.

Nos servimos whisky, muchos whiskies; a nuestro alrededor, en aquella fiesta de cuando comenzaban los noventa de Madrid, aún vivíamos la urgencia de trasegar todo el alcohol posible para seguir buscando respuestas en la madrugada, para seguir arañando en la no-luz la luz que nos faltaba.

Él venía de un largo viaje y de una enorme tristeza; detrás estaban su exilio y su lamento; la metralla había hecho su trabajo concienzudo, hopócrita, patriótico, y en nombre de las hipocresías de la patria había hecho desaparecer a su hijo, había ocultado a su nuera hasta que ésta pariera, y luego había hecho el peor, el más cruel de los secuestros, había regalado a la nieta, posiblemente era una nieta, pero podía ser un nieto, podía ser ya

un nieto adolescente y grande, o una muchacha en la flor de la vida, ignorante de que un abuelo le estuviera esperando por ejemplo esa noche en mi casa, en la calle Núñez de Balboa, 123 de Madrid.

Con nosotros estaban Ángel González, el poeta, el cantante Pedro Ávila, una chica uruguaya, Cecilia Ceriani, traductora, que seguía las evoluciones de la noche como si estuviéramos haciendo entre todos una melodía nueva. Y estaba Dulce Chacón, buscando siempre entre los libros y en las miradas una canción que a ella le faltara.

La atmósfera no hubiera existido sin la guitarra y sin Pedro Ávila, y sin unos discos de Vinicius de Morais que de vez en cuando sonaban en el tocadiscos. Recuerdo A casa, la canción infantil que el brasileño cantaba con el italiano Sergio Endrigo, y cómo Juan movía la cabeza a un lado y al otro, como si la estiviera bailando, o la estuviera bailando con alguien cuyo nombre en ese momento desconocía.

Cuando la noche ya se hizo cerrada y abierta al mismo tiempo, Juan me señaló la máquina de escribir, y allí se fue con la guitarra que había traído Pedro Ávila, y nos pusimos los dos a improvisar una letra que él pudiera cantar; siempre pensé que se la quería cantar a Celicia, o a Dulce, o a Ángel, o a sí mismo, pero cuando han pasado los años, y en medio de los años tantas cosas, he vislumbrado otro destinatario, otra destinataria, otros destinatarios más secretos o más íntimos, o más ignotos, o más cercanos para aquellas palabras entrecortadas como toda su poesía.

Al final dejamos el poema inacabado, y él se fue a la estantería, a buscar o libros o consuelo, y la noche se fue diluyendo hasta que el amanecer la puso en el pasado. Al irse me dio su mano y luego un abrazo y luego su mano, como hacen los mexicanos para saludar o despedirse, y en sus ojos vi la larga nostalgia herida de un hombre al que la metralla había dejado solo.

Algunos años después me pidieron que le acompañara, en el Ateneo de Madrid, donde él iba a leer unos poemas, que luego resultaron ser los poemas en los que enviaba los abrazos del náufrago a su hijo muerto. Estaba triste, cómo no, vi temblar sus manos largas cuando descorría las líneas de sus versos, que había sacado del bolsillo del saco como quien obtiene unas llaves. El

público aplaudió, él miro hacia abajo, los aplausos no eran para él, decía, formaban parte de los versos que había dedicado.

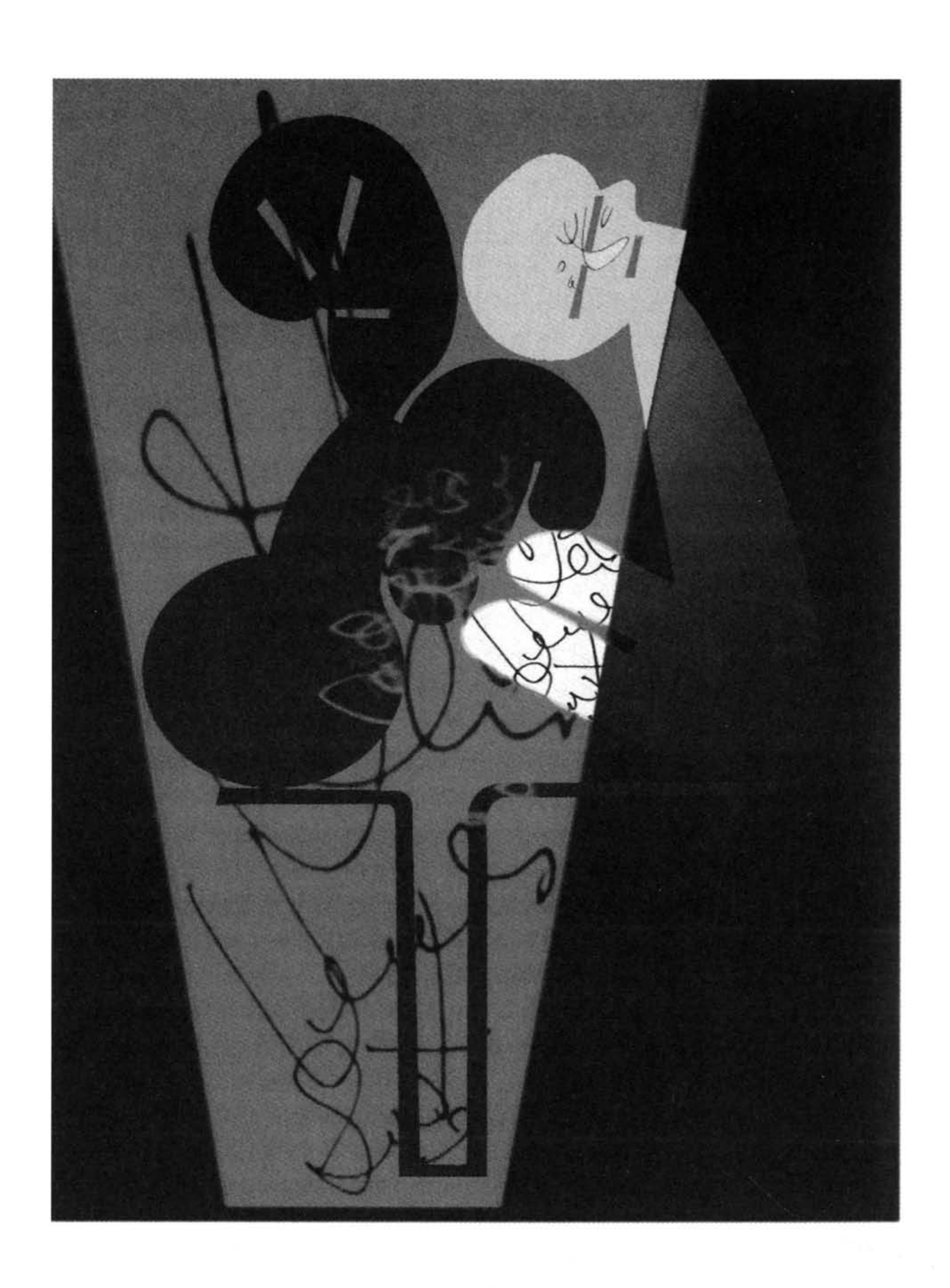
Después apareció la nieta, que los militares habían otorgado en ilegítimo usufructo a padres que no lo fueron, y él recuperó la felicidad hasta entonces truncada del abuelo; pertenece a su corazón y a su memoria la identidad misteriosa del momento en que ese encuentro se produjo, pero los demás podemos suponer que por una vez se descorrió de su sonrisa herida el velo de su enorme melancolía, y Juan Gelmán sonrió y cantó y pulsó una guitarra propia como si estuviera escribiendo el poema de alegría que hasta entonces le habían impedido.

La comunidad que hasta entonces le apoyó –Saramago, Grass, Benedetti, Galeano– se alegró como él, escribieron telegramas felices, Benedetti me dijo: «lo he escuchado de lo más feliz», y a Galeano se le atragantó la alegría porque también era suya, y muy íntima.

Ahora que le dieron el Cervantes, y él expresó contento desde México, lo imaginé otra vez volviendo a mi casa, después de la medianoche, empuñando la guitarra, acaso con más fuerza que entonces, y escribiendo un poema hasta el final.

La fuerza regresa cuando regresa la alegría, y aunque un hombre así nunca estará alegre por entero, seguro que ha sido la casualidad de la justicia la que le ha ido procurando, con el paso del tiempo, esta felicidad chiquita de verse reconocido, enfrente de los que le quisieron ver muerto, sepultado por la misma bota que le desposeyó de lo que más quería.

Acaso en ese falaz secuestro que le hizo la peor historia está la base de su poesía, pero él hubiera preferido no escribir ni una línea, no ganar ningún premio, tener tan solo el premio de existir cantando una canción de cuna, eternamente ©



Cuatro visiones de Haití

Fernando Cordobés

DURANTE MÁS DE UN SIGLO, EN LA ÉPOCA DEL DESCUBRIMIENTO DE AMÉRICA TAMBIÉN SE CONOCÍA AL CONTINENTE COMO LA CUARTA PARS. ESTA CUARTA PARS PRETENDE SER UNA MIRADA A TODOS ESOS PAÍSES AMERICANOS QUE PARECEN NO EXISTIR. PAÍSES NO HISPANOHABLANTES NI LUSOPARLANTES, PARTE INSEPARABLE DE LA REALIDAD AMERICANA, QUE A PESAR DE SU TAMAÑO Y SU POCA RELEVANCIA EN EL PLANO MUNDIAL, YA HAN DADO DOS PREMIOS NOBEL. ES EL CASO DE SANTA LUCÍA Y DEREK WALCOTT, Y VIDIADHAR SURAJPRASAD NAIPAUL, NACIDO EN PUERTO ESPAÑA, TRINIDAD. EN ESTA OCASIÓN EL DESTINO ES HAITÍ, PRIMERA NACIÓN NEGRA INDEPENDIENTE DEL MUNDO Y CON UNA LITERATURA TAN RICA COMO DESCONOCIDA.

La pregunta debería ser: ¿qué ocurre en Haití, primera nación negra independiente del mundo, para que se de esa sucesión de desgracias, de intentos fallidos, de gobiernos corruptos y sanguinarios? ¿Quién alzó la voz contra la tiranía? ¿Qué influencia han ejercido sus autores sobre una de las sociedades más empobrecidas del planeta? El historiador y especialista en Haití, Christophe Wargny, comienza su ensayo *Haïti n'existe pas* (Haití no existe) con la siguiente reflexión:

«Liberada en 1804, la hija no deseada de la Revolución francesa fue inscrita en los registros. Reconocida en derecho. Desconocida de hecho. Olvidada. Ignorada. O bajo tutela. ¿Quién se jactaría de semejante hijo? Ni Juan Pablo II, ni los otros –los

jefes de estado herederos, más o menos dignos, de los inventores de los derechos del hombre– participaron en su bicentenario. Circunstancia atenuante: ¿cómo colocar en la agenda el aniversario de un nacimiento olvidado? ¿Qué fiesta cuando no hay nada que festejar? En todo caso, nada que valga la pena ni para el pueblo apagado de las «bidonvilles», ni para los grandes de este mundo. Por una vez unidos. En el silencio».

Más allá de esa visón desesperanzada, más allá incluso del reflejo catastrófico que recibimos de tanto en cuanto de la isla, lo cierto es que en el país han existido intentos de cambio, más bien personalidades que lucharon por una mejora, incluso entregando su propia vida en el esfuerzo. Tal peso ha tenido siempre la realidad haitiana, que resulta imposible desligar la creación literaria de lo que sucedía en las calles. Jacques Roumain, Jacques Stephen Alexis y René Depestre, están considerados como los grandes autores de la segunda mitad del siglo XX. Sin olvidar otros nombres destacados, como los de Roger Dorsinville, Jean Metellus, Yanick Lahens, Frankétiene o Gary Víktor, por citar sólo algunos, lo cierto es que las novelas de los tres primeros se desarrollan en momentos históricos muy concretos en los que Haití se jugaba su futuro, justo antes de la llegada al poder de *Papa Doc*, François Duvalier, que significó el triunfo de la demencia, una ruptura absoluta con cualquier posibilidad de cambio y el exilio de la inteligencia. Pero en referencia a los autores con una influencia sobre la letras haitianas, no conviene pasar por alto un caso especial, el de Alejo Carpentier y su novela *El reino de este mundo*, ambientada en la época de la liberación de Haití. Carpentier ejerció su maestría sobre los jóvenes autores y promovió una idea amplia de la realidad del Caribe que iba más allá de las barreras lingüísticas, barreras, por otra parte, traspasadas habitualmente por la parte haitana, donde el español tiene una presencia más que destacada.

En realidad se puede decir sin temor a exagerar demasiado que toda esta historia comienza en el golfo de Guinea, en las costas del continente africano. Allí se embarcó a la fuerza durante cientos de años, a miles de seres humanos convertidos en esclavos con un nuevo destino: América. Transplantados quirúrgicamente (valga el símil) de su realidad, de sus creencias y percepción de la vida a

un nuevo mundo que para ellos, desde luego, no representó la misma idea de libertad, progreso y oportunidades que para sus amos blancos, los esclavos negros de África desarrollaron en esa tierra nueva una cultura particular marcada por la pérdida de su identidad, de su lengua y de una parte significativa de su historia.

En la pequeña ciudad de Ouidah, en la costa de Benin, antiguo reino de Dahomey, se erigió hace unos años en memoria de aquel ominoso comercio el árbol de olvido: una escultura que representa el árbol alrededor del cual giraban los esclavos un número determinado de veces para perder su memoria, su vínculo con la tierra de la que se les extirpaba. Una ceremonia de tintes iniciáticos tomada de los rituales vudú, cuyo objetivo era domar la mercancía y convertirla en obediente rebaño listo para el trabajo, la sumisión y, de paso, lo que hiciera falta. Pero aquella macabra ceremonia no dio el resultado esperado. En el Caribe, donde era imprescindible mano de obra barata para las prósperas plantaciones de azúcar, floreció esa identidad supuestamente perdida. Mezclada con la cultura occidental, con la fe cristiana y con una nueva lengua, dio lugar a las culturas criollas que más tarde o más temprano buscarían su propia expresión y liberación.

El caso más significativo, sin duda, y al tiempo uno de los más trágicos es el de Haití. Significativo por lo prematuro y trágico por la sucesión de fracasos. Contagiados por las ideas revolucionarias de la metrópoli, por los ideales de la Declaración de los Derechos del Hombre, la clase media haitiana, compuesta básicamente de mulatos, decidió que era el momento de liberarse del yugo francés y poner en práctica aquellas ideas llegadas del otro lado del océano, que tantos beneficios, y no sólo espirituales, les reportarían. En *El reino de este mundo*, Alejo Carpentier apunta este cambio de actitud y mentalidad en la escena en la que el esclavo protagonista «Ti Noel fue atraído (...) por un grabado en cobre, último de la serie, que se diferenciaba de los demás por el asunto y la ejecución. Representaba algo así como un almirante o un embajador francés, recibido por un negro rodeado de plumas y sentado sobre un trono adornado de figuras de monos y lagartos. –¿Qué gente es ésta?– preguntó atrevidamente al librero (...) –Ese es un rey de tu país– No hubiera sido necesaria la confirmación de lo que ya pensaba» (...)

Los jacobinos negros, protagonizaron la primera revolución de esclavos del Caribe y, por tanto, del mundo. Primero la revuelta de Boukman (1791) contra los colonos, después la abolición de la esclavitud por parte de la Convención (1793-1794) y seguido el efímero mandato de Toussaint Louverture, asesinado por un Napoleón ansioso de retomar el dominio francés y los beneficios económicos de la antigua Santo Domingo. Aquel golpe de mano imperial pareció terminar con el sueño de libertad. Pero no fue así. En 1804 Haití logró su independencia convirtiéndose en la primera nación negra libre del mundo, e iniciando una carrera imparable que concluiría años más tarde con la descolonización. Un mal ejemplo el de aquellos caribeños para los intereses de muchos países. O un ejemplo perfecto para aquellos que buscaban su libertad. El teórico argelino Frantz Fanon tomó prestada de uno de los ilustres hijos de la libertad haitiana, Jacques Roumain, la expresión «los condenados de la tierra» para titular su célebre libro contra el colonialismo, convertido durante las décadas de los 60 y 70 en una referencia imprescindible para la izquierda europea, principalmente la francesa.

Fue según la leyenda, una ceremonia vudú celebrada en Bois-Caïman, el inició de la lucha por la independencia. Esta historia constituye el mito fundador de la nación. Aquellos revolucionarios que lucharon a muerte contra la tiranía, han inspirado desde entonces el orgullo y el espíritu de sus compatriotas. La epopeya de Louverture juega al tiempo un papel como mito fundacional de la nación y de catarsis en el proceso de toma de conciencia nacional. Pero Louverture, el liberador de los esclavos y primer gobernador general vitalicio de la nueva república, representa también el primer fracaso al caer en la trampa urdida por el general Leclerc, cuñado de Napoleón. Hecho prisionero y enviado a Francia, murió en unas circunstancias horrendas tras los muros de la prisión del Fort de Joux.

Otro párrafo de *El reino de este mundo* hace referencia a este hecho histórico y al tiempo ofrece una interpretación tan subjetiva como sugerente de los detalles de la vida de Paulina Bonaparte en la isla. A punto de volver a Francia, la esposa del agonizante Leclerc es seducida por los encantos muy poco racionales, pero muy turbadores y ancestrales del esclavo Suleiman, cayendo en

las redes de un caribe en el que la lógica cartesiana no encuentra fácil acomodo.

En 1943 cuando Alejo Carpentier realizó un viaje por Haití junto a su amigo Louis Jouvet, encontró en todo este sustrato histórico el material necesario para dar origen a la novela. El germen existencial de Haití está sugerido en escenas como la del esclavo mandinga MacKandal, que representa esa fuerza negra indomable necesitada de libertad y dotada de conciencia y memoria africanas. Es el heredero espiritual del gran rey Kanko Moussa, del imperio Mande, de esa gran historia africana despreciada por los colonizadores, que encuentra una vía de escape en la isla caribeña. Cuando el esclavo huye alguien dice: «...además, todo mandinga –era cosa sabida– oculta un cimarrón en potencia. Decir mandinga, era decir díscolo, revoltoso, demonio. Por eso los de su reino se cotizaban tan mal en los mercados de los negros. Todos soñaban con el salto al monte...»

Esa idealización del esclavo irredento, orgulloso y digno tiene su contrapartida en la novela en el personaje histórico de Henri Cristophe, cocinero de profesión y a la sazón coronado Enrique I, rey de Haití. Desde muy pronto la historia del país se vio sacudida por auténticos brotes psicóticos que, como en el caso de Henri Cristophe, dejaron su huella indeleble, en este caso en la fortaleza de la Ferriere, auténtico monumento al absurdo. La ilusión de libertad e igualitarismo que representó el nacimiento de una nación de esclavos, pronto se trunca y se convierte en pesadilla. La vida de Ti Noel, el protagonista, pasa con más pena que gloria y asiste a una degradación progresiva de las condiciones materiales del país. Así lo asegura cuando dice: «...había una infinita miseria en lo de verse apaleado por un negro, tan negro como uno, tan belfudo y pelicrespo, tan narizñato como uno; tan igual, tan mal nacido, tan marcado a hierro, posiblemente, como uno. Era como si en una misma casa los hijos pegaran a los padres, el nieto a la abuela, las nueras a la madre que cocinaba...»

Pero como si siguiera la lógica del refrán árabe que asegura que cuando Alá cierra una puerta, abre una ventana, Carpentier concluye su obra con una reflexión cargada de esperanza a pesar de tan malograda historia y de un presente tan oscuro: «...Pero la grandeza del hombre está precisamente en querer mejorar lo que

es. En ponerse tareas. En el Reino de los Cielos no hay grandeza que conquistar, puesto que allá todo es jerarquía establecida, incógnita despejada, existir sin término, imposibilidad de sacrificio, reposo y deleite. Por ello, agobiado de penas y de tareas, hermoso dentro de su miseria, capaz de amar en medio de las plagas, el hombre sólo puede hallar su grandeza, su máxima medida en el Reino de este Mundo.»

LA FORMACIÓN LITERARIA DE HAITÍ

Tras la independencia emergieron dos culturas en Haití como resultado de la evolución histórica: una intelectual urbana asociada a una elite de formación francesa, y otra de tradición oral básicamente rural y asociada a una población cuya lengua común era el kreyól. A pesar de la constante inestabilidad política del país, los haitianos cultivados se entregaron desde muy pronto a la actividad literaria. Los primeros escritos estaban influidos por el concepto francés de valores universales, pero pronto se empezó a construir una literatura nacional distintiva, que pretendía mostrar la originalidad de la identidad haitiana y su historia. Los poetas Emile e Ignace Nau, los hermanos Ardouin y más tarde Oswald Durand y Masillon Coicou, que formaron parte de movimiento patriótico, intentaron incorporar a los haitianos a los ideales de la independencia y a obtener el reconocimiento de un mundo generalmente hostil. La puesta en valor de la lengua kreyól, gracias a autores como Oswald Durand, que escribió en esta lengua su celebre poema «Choucoune»(1860), y Georges Sylvain quien tradujo las fábulas de La Fontaine bajo en título de «Cric Crac», (en la tradición oral del país el narrador empieza siempre con un «cric», al que el público responde automáticamente con un «crac»), abrió el camino de la reivindicación y de la búsqueda de una voz propia.

Hubo que esperar hasta los años 20 del pasado siglo para que el kreyól se transformara de hecho en lengua literaria. Esto dio lugar al grupo de los llamados indigenistas: nacionalistas que reaccionaron contra el elitismo francés de las generaciones anteriores, así como a la violencia y ocupación de su país por parte de Esta-

dos Unidos. Los intelectuales haitianos se unieron en nombre de la nación y de la raza. Pusieron en valor la riqueza de su cultura, sobre todo su pasado africano. Algunos de estos autores se reunieron en torno a las revistas *La Nouvelle Ronde* (1925) *La Trouée* (1927) y *La Revue Indigène* (1927-1928) y entre ellos cabe destacar a Jacques Roumain, Carl Brouard, Emile Roumer y Philippe Thoby-Marcellin. Buscaban la autenticidad cultural de Haití y estuvieron muy influenciados por el etnólogo Jean Price-Mars, que en su ensayo *Ainsi parla l'oncle (Así habló el tío)* de 1928, criticaba una excesiva admiración de la elite por el espíritu francés. Price-Mars tomo partido, además, por la defensa de la cultura campesina haitiana, de su lengua, de su religión, reconociendo la dimensión imprescindible de la herencia africana. De aquí surgiría el movimiento ideológico llamado *noirisme* (distinto a la Negritud que llegaría después) que preconizaba una política de autenticidad racial, es decir: el reconocimiento de la esencia negra de Haití. Fue el periódico *Les Griots* (1938–1940) creado con la colaboración de François Duvalier, etnólogo de formación, quien propagó las ideas del *noirisme,* que más adelante se transformaría en ideología oficial bajo el régimen del propio Duvalier y en una perversión según René Depestre: una especie de racismo a la inversa: una aberración ideológica.

Fue durante los años que siguieron a la Segunda Guerra Mundial cuando Haití conoció un periodo de actividad intelectual muy intenso, principalmente debido a la influencia de Jacques Roumain y de movimientos como el de la *Negritud* (distinto al *noirisme* referido anteriormente) y al Surrealismo. El martiniqués Aimé Cesaire, y el senegalés Leopold Sedar Senghor, por la parte de la negritud, y André Breton, por la del Surrealismo, así como los artistas cubanos Wilfredo Lam, Nicolás Guillén y Alejo Carpentier, dieron a las artes y las letras haitianas una vitalidad y una esperanza que el país nunca antes había conocido. René Depestre y Jacques Stepehen Alexis, co-fundadores de la revista militante *La Ruche*, La Ronda (1945), fueron los intelectuales más destacados de esta generación. Los dos, idealistas revolucionarios muy influidos por el surrealismo, se comprometieron con una política radical de resistencia: Alexis aplicando las tesis marxistas a la situación deplorable de los campesinos y de los refugiados en las

ciudades, mientras que Depestre promovía una revuelta que finalmente concluyó el exilio. Este periodo tan fértil de la cultura en Haití sucumbió en el momento en que François Duvalier llegó al poder. Durante un corto periodo algunos autores sobrevivieron en las páginas de la revista *Haití Littéraire*, donde poetas como Anthony Phelps y René Philoctète, sostuvieron esos grandes ideales humanistas de la literatura haitiana. Pero pronto fueron sometidos al silencio. Jacques Stephen Alexis desaparecido – asesinado por los temibles Tonton Macoute, la milicia de Duvalier, mientras que otros como Anthony Phelps, René Depestre, Gérard Etienne, Jean Métellus, Emile Ollivier, escaparon al extranjero huyendo del reino del terror.

JACQUES RUMAIN Y *GOBERNADORES DEL ROCÍO*

Pero volvamos a Jacques Roumain y su novela *Gouverneurs de la rosée* (gobernadores del rocío). El relato comienza con una escena aterradora: «–Todos vamos a morir...– y hunde su mano en el polvo: la vieja Delira Déliverance dice: nos moriremos todos: los animales, las plantas, los cristianos, ay, Jesús, María, Virgen Santa; y el polvo que el viento abate con aliento seco sobre el campo devastado de mijo, sobre la alta barrera de cactus roída de cardenillo, sobre los árboles, esos cujíes herrumbrosos.»

El libro cuenta la historia de Manuel, un joven campesino que regresa a su empobrecida aldea de Fonds Rouge, tras 15 años de cortar caña en los ingenios de Cuba. Al llegar advierte el desesperante estado en que se encuentra el país. «La vida se ha secado en Fonds Rouge, escribe Roumain: uno sólo necesita escuchar el silencio para oír la muerte». Es un retrato de la vida rural de Haití. Una historia con final trágico en el que se unen la devastación ambiental, la devastación fraticida y el caos general, sólo matizadas por el amor que siente Manuel por Annaïse.

Gobernadores del rocío es una obra que ha sido clasificada en numerosas ocasiones como política. Nada extraño en principio, teniendo en cuenta que su autor fue el fundador del partido comunista de Haití en los años 30, y por esta razón encarcelado y torturado bajo la presidencia del Louis Borno (1922–1930). En la

novela existe un trasfondo político, una carga ideológica del autor producto de su compromiso, de su formación y de una época en la que el comunismo parecía la única alternativa valida al capitalismo. Roumain provenía de un medio social privilegiado pero su opción fue a favor de los marginados. René Depestre le recordaba en una entrevista diciendo que «era un mulato, una persona de gran cultura con posibilidades de enriquecerse y desarrollar una carrera política. Pertenecía a una gran familia acomodada. Sin embargo tomó el camino de la izquierda, incluso de la extrema izquierda y fundó el partido comunista. Era la voz que había que seguir».

Gobernadores del rocío evidencia una percepción del mundo dividida en categorías antagonistas: de una parte los explotados, de otra los explotadores, los capitalistas y los proletarios. La obra es producto de una visión marxista de la realidad, pero esa no puede ser su única lectura: también aparece una visión de lo humano como algo plural, diverso y rico, es decir: universal. De ahí su valor y su vigencia. Si bien los hechos históricos concretos que describe la novela han cambiado, se puede asegurar que el fondo del problema se ha agravado de manera dramática.

La novela se inscribe en un contexto económico y político muy particular: el de Haití en la década de los 40, cuando se vivió una crisis económica sin precedentes provocada por la gestión de la política agrícola del presidente Elie Lescot (1941-1946). Para apoyar el esfuerzo de la industria de guerra norteamericana, Haití fue declarado zona estratégica y en 1941 se concedió una licencia de explotación a la compañía norteamericana *Sociedad Haitiano-Americana de Desarrollo Agrícola (SHADA)*, para la introducción de cultivos de sisal y caucho destinados a cubrir las necesidades del ejercito americano. Todo ello en detrimento de la producción tradicional que se hundió al explotar la SHADA su concesión en régimen de monopolio. Resultado: la expropiación y expulsión de los campesinos de sus tierras; la transformación de ricas zonas de cultivo en extensos campos de monocultivo y a la postre, una catástrofe ecológica sin precedentes que afectó casi al 22% de la superficie de tierra cultivable del país. Las consecuencias económicas y sociales de esa decisión no tardaron en llegar. La agricultura, base económica del país, colapsó. Consecuencias:

penuria alimentaria, pérdida de una forma de vida tradicional, emigración masiva a las ciudades, aumento de precios y recrudecimiento de las tensiones sociales.

Manuel, el protagonista de *Gobernadores del rocío* es el hombre que tras su retorno de Cuba no deja de aconsejar a unos compañeros divididos, la paz y la reconciliación. Se impone como objetivo encontrar agua (un ambicioso proyecto con connotaciones políticas, sociales y económicas), y organizar una gran concentración de campesinos para llevarlos hasta el llano con el fin de que «un aliento fresco disperse el olor maligno del rencor y el odio, y que la comunidad fraternal renazca con las plantas nuevas de campos cargados de frutos, de especias, una tierra que beba a tragos una vida simple y fecunda».

«La poderosa condena de Roumain a la marginalización de la vasta mayoría de la población de Haití se refleja en la realidad de hoy», asegura Robert Falton Jr., profesor de la Universidad de Virginia y autor de «Haiti's Predatory Republic: The Unending Transition to Democracy» («La república rapaz de Haití: La transición inconclusa hacia la democracia»). «Las grandes diferencias entre clases y razas continúa envenenando al país. El campesinado sigue afrontando una existencia desdichada, mientras aumenta la pobreza urbana. «El análisis de Roumain de los problemas de Haití y su visión de una nueva sociedad continúa siendo la inspiración de aquellos que buscan un país más democrático e igualitario, concluye.

Pero como dijo Jacques Stephen Alexis: «*Gobernadores del* rocío es mucho más. Es quizás (...) única en la literatura mundial, porque es sin reservas el libro del amor»

EL CASO DE JACQUES STEPHERN ALEXIS

Jacques Stephen Alexis nació en 1922 en la localidad de Gonaïves. Era descendiente de Jean-Jacques Dessalines, luchador por la independencia y padre de la patria. Creció rodeado de un ambiente intelectual que influyó decisivamente en su formación. En 1940 se inscribió en la facultad de medicina de Puerto Príncipe, y con tan sólo 18 años publicó un ensayo sobre el poeta haitiano Hamil-

ton Garoute. Su militancia política se forjó en su época de estudiante, cuando participó activamente en las organizaciones que luchaban contra la dictadura de Elie Lescot. Colaboró con distintas revistas literarias y más tarde fundó *La Ruche*, (La Ronda) junto a René Depestre. El objetivo de la revista fue «propiciar la llegada de una primavera literaria y social a Haiti». En ella publicó sus famosas *Cartas a los ancianos*, que convulsionaron profundamente el estado de ánimo general hasta la caída de Lescot, tras la revolución de 1946.

Jacques Stephen Alexis y René Depestre, líderes estudiantiles de esta revolución tuvieron que salir más adelante del país. Pero en aquella época no se consideraban a sí mismos marxistas ni comunistas, sino simples demócratas un tanto radicales y libertarios que querían justicia, un estado, una sociedad civil, prensa libre, sindicatos... Alexis se instaló en Francia donde continuó con sus estudios de medicina. En 1956 leyó en La Sorbona en el primer congreso de escritores y artistas negros, una conferencia titulada: *El realismo mágico de los haitianos*. En 1955, ya de vuelta en Haití, publicó en el mismo año *Compère General Soleil* (Compadre general sol), su gran novela que le reveló como un gran poeta y escritor. Alexis murió joven y por tanto su producción literaria no es muy extensa. *Les arbres musiciens* (Los árboles músicos) de 1957, *L'espace d'un cillement* (El espacio de un clemente) de 1959 y una colección de cuentos titulados *Romancero aux étoiles* (Romancero de las estrellas), de 1960 completan su obra.

Además de escritor era un hombre acción política directa. En 1961, Jacques Stephen Alexis, fundador y líder del Partido de la Entente Popular, entró en Haití desde Cuba para organizar la lucha contra *Papa Doc*, el temible François Duvalier. Una emboscada acabó con su aventura. Fue capturado, torturado y desaparecido. Las circunstancias de su muerte a los 39 años nunca se aclararon.

En sus tres novelas, Jacques Stephen Alexis radiografió tres regímenes presidenciales distintos en Haití. Una visión profunda de la historia del país a lo largo de 20 años, de 1930 a 1950. Cada una de las novelas describe las dificultades del pueblo para sobrevivir: golpeados incesantemente por calamidades como el hambre, los desastres naturales, actos criminales y, finalmente, por la

corrupción y la indiferencia de una sucesión de gobiernos como fueron los de Stenio Vincent (1930-1941), Elie Lescot (1941-1946) y Dumarsais Estimé (1946-1950).

Hay elementos paralelos en su obra: de entrada, el amor de una pareja de origen popular. En *Compère General Soleil*, (Compadre general sol), Hilarion Hilarius, antiguo *restavek* (palabra criolla deformación del francés *reste avec*, quedarse con, y que hace referencia a los niños de familias pobres cedidos a familias acomodadas para formar parte de su servidumbre), se enamora de Claire-Heureuse, que compartió su mismo destino de infancia. Juntos afrontan las dificultades de la vida cotidiana, lo cual forma parte de la trama principal del libro. Hilarion Hilarius robaba para comer. La policía le atrapa y le da una paliza. Le meten en la cárcel donde conoce a un militante comunista del que aprende que los americanos privan a los negros de todas las cosas buenas de la tierra. Cuando sale de prisión, Hilarion es comunista. Se casa con su enamorada Claire-Heurreuse a la que conoció en la playa y juntos tienen un hijo. Hilarion por primera vez en su vida conoce la felicidad. Pero no por mucho tiempo. Asesinos fascistas le matan y muere a pleno sol.

Por su parte la acción de *Les arbres musicien* (Los árboles músicos) se desarrolla en 1941 desde la llegada al poder del Elie Lescot, hasta pascua de 1942. En la novela Alexis evoca las maniobras de la SHADA (Sociedad Hatiano-Americana para el Desarrollo Agrícola) para expropiar las tierras de los campesinos con el fin de plantar la *cryptostegia grandiflora*, caucho, para el ejército americano. En el mismo momento, como por casualidad, Roma, el Vaticano, inicia una campaña anti superstición para acabar con las creencias populares, es decir: el vudú.

En *L'espace d'un cillement* (El espacio de un clemente), ambientada en 1948 bajo el régimen de Dumarsais Estimé, Alexis coloca el personaje del presidente en un segundo plano. Son los obreros los que protestan y hablan. Hablan de un presidente que no hace gran cosa por resolver sus problemas: el paro y la miseria del pueblo. El prohombre de estado tan sólo pone sus esperanzas en una exposición universal que espera sea un revulsivo para el renacer del interés de los inversores y de los turistas por Haití. Algo que, por supuesto, nunca se produce.

La indiferencia del gobierno frente a la miseria y el sufrimiento del pueblo, son temas constantes en la obra de Alexis. Las ambiciones de esos notables cambiantes con cada gobierno de turno, atraviesan y anulan las aspiraciones de un pueblo que, no importa bajo qué régimen, nunca obtiene nada. Sin embargo, sus novelas terminan con el fulgor de una esperanza. Herido de muerte, Hilarion propone a Claire-Heureuse en «Compadre general Sol», el deber de continuar la lucha:

«A partir de ahora deberás continuar sola, sigue tu camino sin volver la vista atrás. Debes crear otro Hilarion, otro Desiré (su hijo muerto durante la huida), tú sola puedes crearlos... Ve hacia otras mañanas de amor, hacia otros días de la Saint-Jean, hacia una vida vuelta a empezar...»

LOS SUEÑOS DE RENÉ DEPESTRE

Para el autor de *Hadriana dans tous mes rèves* (Adriana de todos mis sueños), René Depestre la historia de su país ha estado marcada por los militares que lo han dirigido: «sátrapas sin fe ni ley que no tenían ideas, ninguna concepción del estado, ningún sentido de la ciudadanía o de la república. Según él estos militares no retuvieron nada, ninguno de los valores de la Revolución Francesa. No eran capaces de sostener un discurso político sobre la experiencia de 1804. Todo aquello se transformó en ideas absolutamente huecas y pretenciosas, articuladas con las armas en la mano, aterrorizando al pueblo durante toda su historia».

En René Depestre se da una convivencia del realismo mágico heredado de Alejo Carpentier, y Jacques Stephen Alexis, con el concepto de la negritud representada en su vertiente estética, *lo negro es bello*, por Aimé Cesaire y Leopold Sedar Senghor. Intenta reunir en un solo golpe de efecto lo que él llama las funciones del imaginario, la función de lo mágico y la función de la revolución racial que cristalizó en la negritud. Pero al tiempo conviven en sus obras otros conceptos, algunos muy particulares e inventados por él mismo entre los que destaca el llamado *erotismo solar*. Esta idea deriva de la influencia ejercida por el surrealismo en su formación y en su obra. René Depestre asegura concederle «una

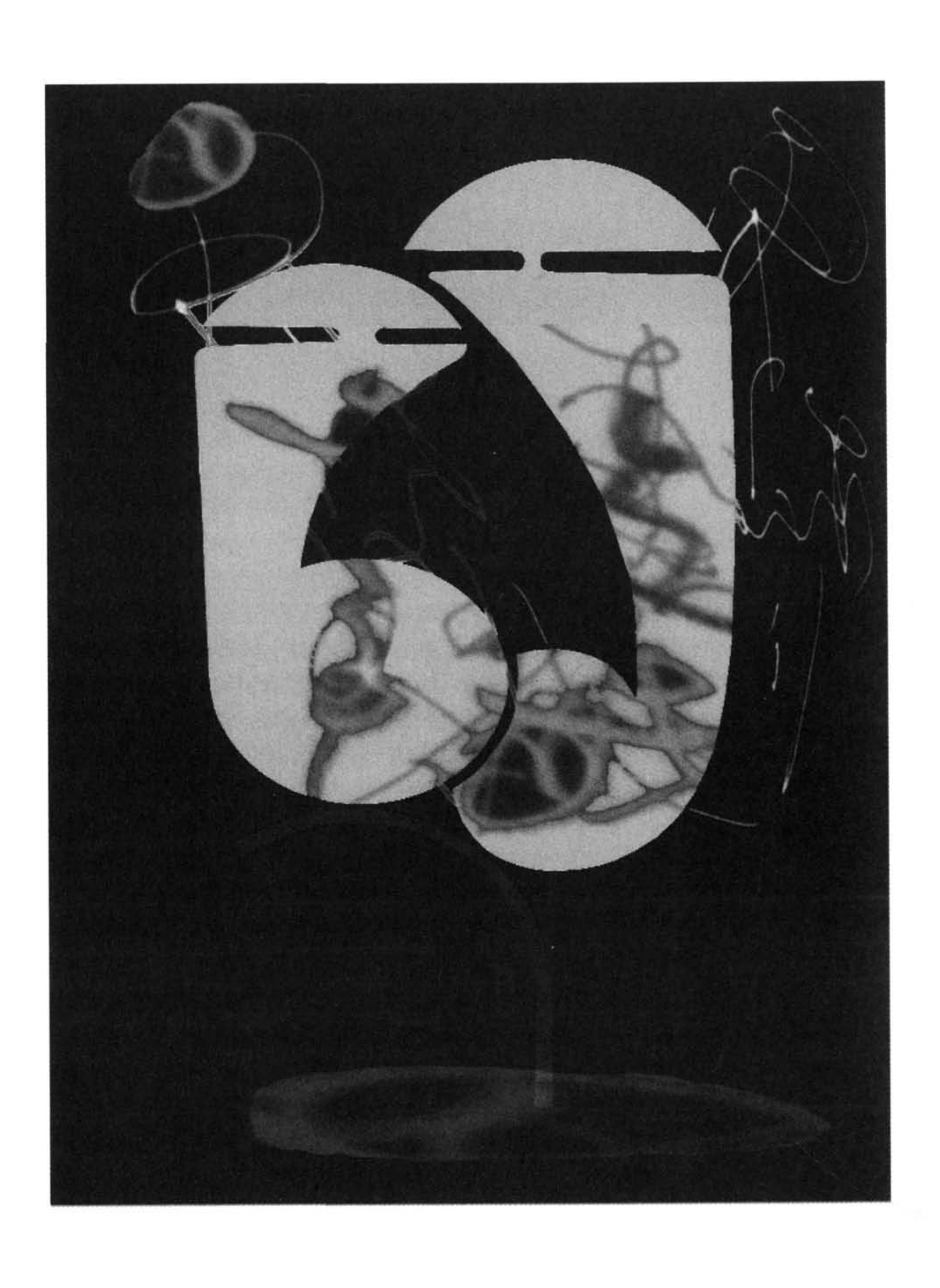
gran importancia al amor, al acto del amor, no sólo a la idea platónica, sino a la fiesta que representa todo encuentro entre un hombre y una mujer». Un buen ejemplo de ello es su libro de relatos *Éros dans un train chinois* (Eros en un tren chino, publicado en 2002 en España por la editorial Barataria). En él se recogen nueve historias de amor en las que el erotismo, la celebración de la carne y del acto sexual se convierten en tema central. De hecho, al final del libro un glosario de términos que designan los sexos masculino y femenino, y un «catálogo de algunos lugares comunes en torno a las aventuras extraordinarias de los órganos sexuales», aclara palabras que salpican las historias y que manifiestan la imaginación delirante y *flamboyant* (resplandeciente) de su autor. Depestre insiste en buscar un estilo que él llama sinérgico, es decir: que reúna las distintas tendencias que le han influido y que convivieron en el panorama literario haitiano, con la conciencia y el compromiso político.

Expulsado de cuatro países distintos a ambos lados del extinto telón de acero, René Depestre se comprometió durante 20 años con la revolución cubana hasta desembocar en una profunda decepción por los no logros en la isla. Esa relación terminó con una ruptura en toda regla con el régimen de Castro en 1978. Considerado durante la guerra fría como «agitador internacional», este subversivo siempre se ha considerado a sí mismo heredero de la tradición literaria de su país y de Jacques Roumain en particular. Con él estableció una relación personal siendo muy joven que le permitió acceder, por ejemplo, a su biblioteca, la primera en condiciones que veía en toda su vida, según sus propias palabras. Roumain ejerció una influencia decisiva en su formación de escritor. Según él, Roumain fue un haitiano excepcional. Tenía un gran rigor sobre sí mismo, una gran sensibilidad, una ternura y una especie de bondad natural que emanaba de toda su persona.

Si bien Depestre explora en sus libros de poemas el inconsciente surrealista, como en *Diario de una animal marino* (1964), *Un arco iris para el Occidente cristiano* (1966), su intención es claramente militante: *Cantata a Octubre* publicada en 1968, antes de la gran decepción castrista, está dedicada a la muerte de Che Guevara. René Depestre escribió ensayos que son claros exponentes del tema de la negritud *Buenos días y adiós a la negritud*, seguido

de *Trabajos de identidad* (1989) y *Antología Personal* (1993) por la que recibió el premio Apollinaire de poesía.

La opresión bajo sus formas más diversas ha sido uno de los temas centrales la literatura haitiana producida tanto dentro como fuera del país. Por su parte, la nueva generación de autores haitianos, dispersada un poco por todo el mundo, principalmente, América y Europa, contribuye a agrandar y enriquecer la definición de la literatura de Haití. Muchos de ellos escriben en francés o inglés y se puede decir que su abanico temático es bastante amplio, si bien, como sucede con los de la generación anterior, están marcados por un hecho esencial que refleja una realidad haitiana asediada por fuerzas múltiples e inmutables ©




Creación



Otros dichos

Rafael Cadenas

Estoy lejos del lugar hacia donde partí, pero a veces puedo ver que es el mismo donde siempre estoy.

A veces se hace presente la riqueza momentánea de dejar de buscar.

Tal vez llegues a considerar tu nombre sólo necesario para que te llamen y para responder.

Somos fugitivos. ¿Quién habita de veras el momento? Probablemente un extranjero entre los hombres.

No se oyen entre sí, pasan de largo hacia los altares donde están sus ídolos.

Huía sin saber de qué dios.

Vaya a donde vaya, siempre será en busca de mi lugar de nacimiento.

Poetas, confíenme sus secretos.

El día siempre nos espera con los brazos abiertos, pero solemos hacerle un desaire.

Nuestro centro es una nada a cuyo rededor nos construimos.

Culparte es derramar tu vino.

Son tantas las ideas arrasadas que sólo debería quedar la realidad sin más.

Protege tu sencilla camisa que aún está sobre la cuerda de los patios de la infancia.

Poetas: girasoles del ser.

¡Cuántas utopías derrumbadas! Agradécetelo. Te curaron.

Para que nadie te embauque con mentirosas simplificaciones, saca un salvoconducto en la oficina del idioma.

Si se uniforma, la cultura se suicida: ella sólo puede ser polimorfa.

Nuestra idea del tiempo como línea infinita fue inventada para tener la ilusión de que siempre avanzamos.

Custodiemos nuestras lámparas ante los oscurantismo venideros.

El enigma, lo incognoscible, la naturaleza, el universo, lo infinito, el ser, el Tao, nombres sin referente asible, pero indispensables.

El fanatismo es la absolutización de un lenguaje.

En el fondo todas las guerras son religiosas: ocurren cuando se deifican ideas.

Muchos hombres niños hacen la historia, pero todos la padecen.

¿Es necesario andar en pos de lo que nos constituye?

Cierras los ojos para ver, y los abres dormido.

Ser humano sin doctrina, broche regio de la vestidura terrestre.

Días en los que está el corazón como el sol en el pan.

Uno no es uno, uno es muchos, uno apenas existe en medio de tanto huéspedes.

Las personas que se sienten importantes han tenido que olvidar antes su insignificancia.

Verse como uno es, la más profunda subversión.

Si crees que la rosa está lejos, aumentas la distancia.

La soledad fue mi necio orgullo durante años, cuando yo era capaz de sentir orgullo.

La sencillez quebranta el orden convencional.

No veo diferencia entre vida y poesía.

La vanidad siempre ostenta sus ficciones.

Los seres y las cosas: disfraces de lo inasible.

El pluralismo de Occidente vive amenazado por los fanáticos de todos los credos.

Hay quien está como el que espera una mano que abrirá su celda de prisionero desde afuera.

Los rótulos impiden ver a los seres humanos.

¿Te interesa tu vida o tu biografía?

Me eximo a fuego lento. Un juez incesante se interpone. ¿Sólo ella podría destituirlo?

Para el amante todos los días son vívidos.

Se apoderó de todo, pero todo lo perdió al quedarse sólo con el poder.

Cree que escribe, pero sólo hace huecos en las paredes.

El asombro acompaña como risueño camarada de camino.

Andas tanteando por la casa del idioma en pos de palabras que exoneran.

Poesía, semblante huído del ser.

El tiempo no ha podido enseñarle que no es necesario alzar la voz.

Si el matrimonio no te entrena para vivir en paz, ¿qué guerra podrá hacerlo?

Quiero ser con mi vida la respuesta que no doy.

No ha aprendido a conversar porque ello entraña, ante todo, oír.

Platón expulsó de su República a los poetas. Ningún poeta ha proscrito a Platón. Los poetas, con algunas excepciones, no son vengativos.

Aparta al tirano que llevas para que al fin puedas ser tú.

El matrimonio muestra a lo vivo la estulticia de discutir.

El revolucionario no es demócrata: él lo sabe, pero debería decirlo para quitarse el peso de la hipocresía.

¿Qué historia no es vergonzosa?

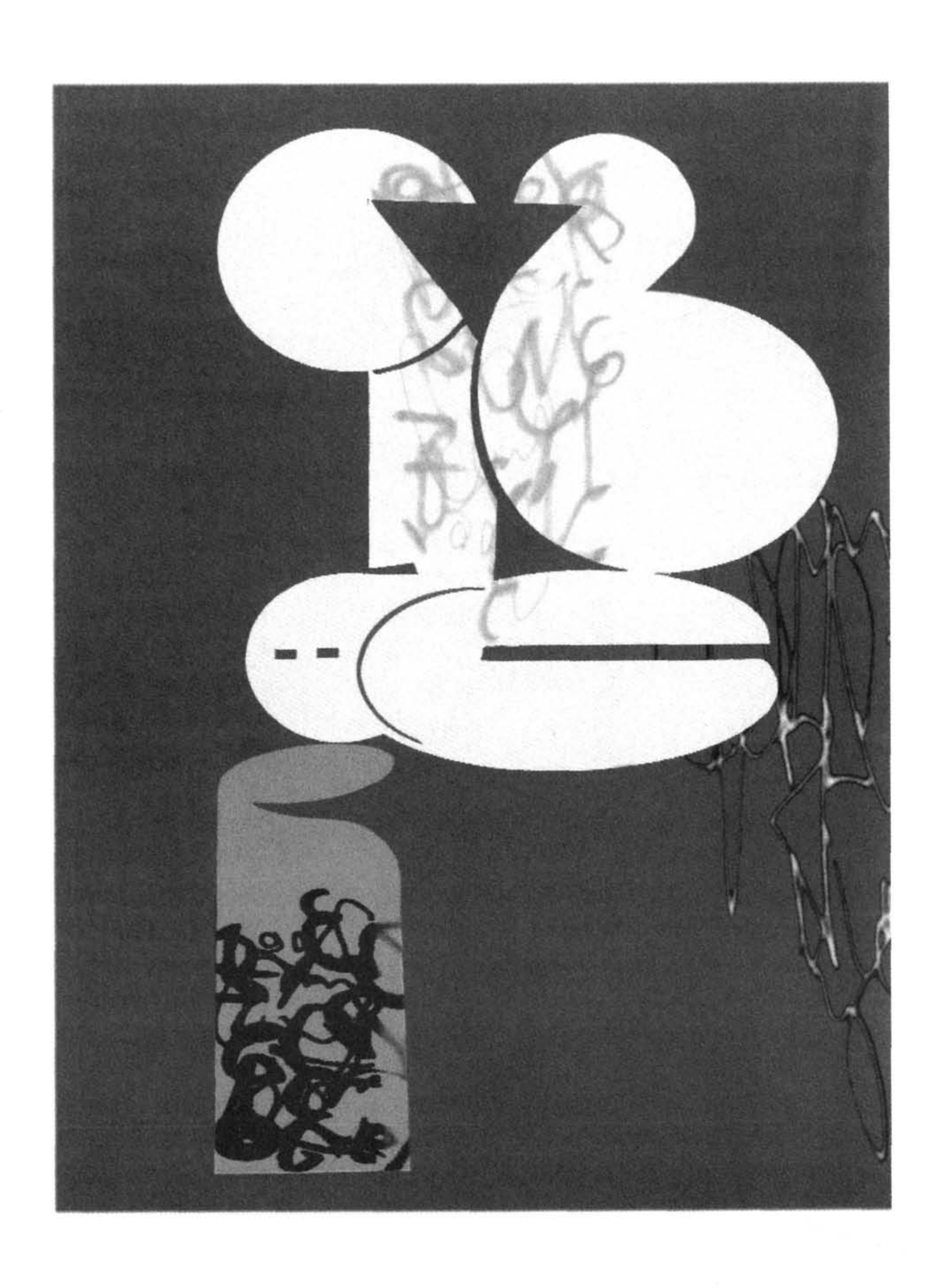
La ideología es uno de los recursos con que cuenta el ser humano para no verse.

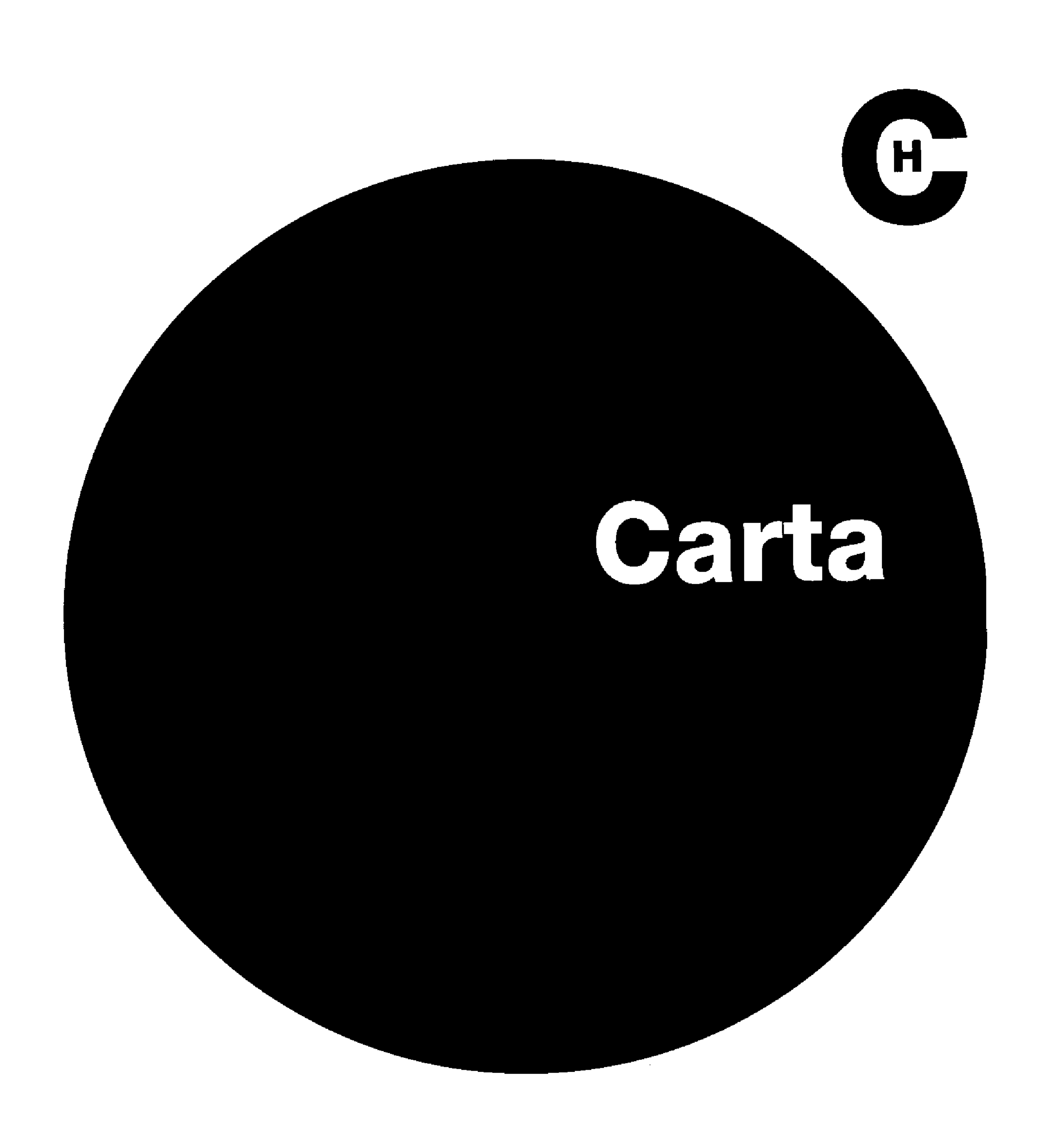
El cuerpo está conectado con todo, pero ¿lo estamos con el cuerpo? Él podría ser nuestro consejero, el puente a la otra orilla. Que es la misma donde estamos.

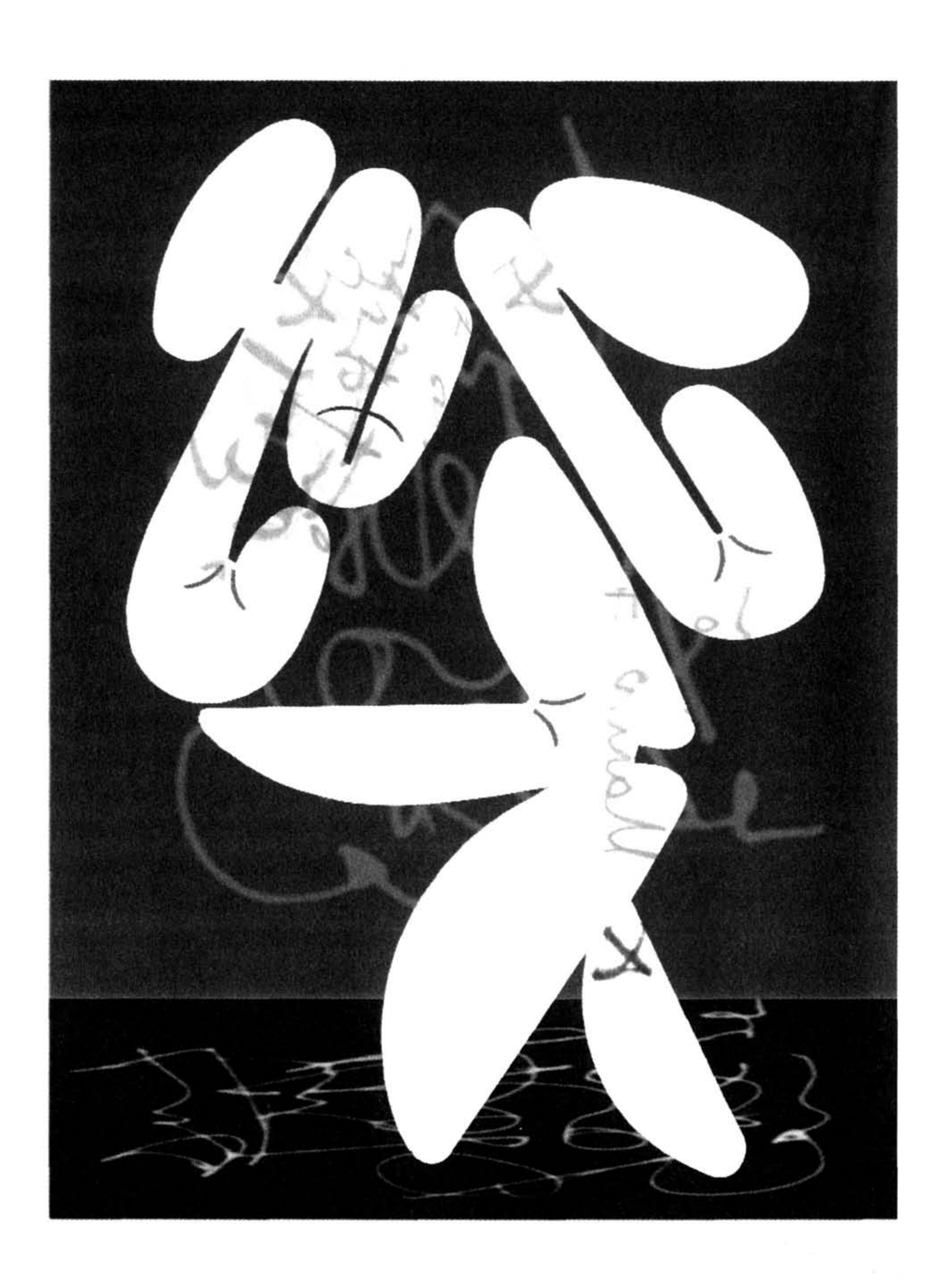
Quieren cambiar el mundo, pero no ellos. Aunque no lo parezca, esto es lo más difícil. Asunto de adentro, no de afuera.

Los que no pueden desdeñar, tampoco pueden crear un enemigo.

— ¿Hay un llegar a algún punto?
— Sí, donde se está.
— Gracias.
— No hay de qué ©




Carta



Noticia

Miguel Maldonado

La mayoría no pasa del doceavo y muere, pero sí pasan de mano en mano sin que nadie las guarde. Se les acusa de oligárquicas y a punto de extinguirse nadie las salva. Sin embargo seducen y a alguien se le ocurre volver a fundarlas, las revistas.

México, 24 de noviembre, fecha en que iniciará la Feria del Libro de Guadalajara, acaso la más importante de habla hispana. Se embalan libros y se preparan los editores como quien se da un último peinazo frente al espejo retrovisor antes de salirse del auto. Los escritores ensayan artilugios verbales y guardan la esperanza de apalabrar otra publicación. Todos se encuentran en el camerino haciendo gárgaras antes de que comience la función. En esta ocasión, el homenaje se lo lleva Colombia, o mejor dicho: las letras colombianas. Gabriel García Márquez, Jorge Volpi e Ignacio Padilla acompañarán a Álvaro Mutis en su homenaje. Así pues, presentaciones y festejos mil que sería ocioso e imposible enlistar en este texto. Será mejor centrarse en un evento: se presenta en la Feria de Guadalajara el número nueve de la revista *Revuelta*. En este número escriben cuatro miembros de una terna de revistas colombianas sobre la manía de hacer una revista, participan *Gatopardo, Malpensante, Arquitrave* y *Número*. Parafraseando el prólogo de Borges, este ejemplar de *Revuelta* es una revista de revistas. Revista al cuadrado. O más bien, por el formato, revista al rectángulo. Revista que se ve a sí misma desde sus ángulos. Que pasa revista. Lo propio haré en este caso, justo antes de darme la última polvoreada de mejillas y presentar este número nueve en Guadalajara, intentaré esbozar los porqués de editar una revista.

Sobre la réplica

¿Que acaso no es mejor publicar un libro o compilar artículos y publicar un texto, que hacer una revista pasajera, pasajera porque el número saliente desplaza al anterior? En cambio el libro se cuece lentamente. La revista ha de ser leída casi en una sentada a fin de que no nos gane la salida del próximo número, esta velocidad, por llamarla de alguna manera, permite que también la respuesta sea apresurada. No es casualidad que algunas revistas tengan una sección de cartas del lector. Liberada de la lentitud, la revista fomenta la réplica espontánea. El sentido contestatario está a flor de piel.

Sobre los adelantos

Nada más futurista en los géneros editoriales que una revista. Incluso los libros a medio camino entre el punto final y algunos párrafos faltantes caben en una revista. Se publican adelantos que preparan al lector, se generan expectativas, se atisban correcciones. Lo publicado en una revista es un ensayo, ejercicios preparativos que, de alguna manera, revelan el camino iniciático del autor, hay un rasgo de inocencia en las revistas que si no reflejan el trabajo depurado que se supone debe tener un libro, sí muestran un autor más cercano. Por ello no sorprende que los primeros acercamientos del lector con un determinado autor surge a partir de una revista, allanan el camino de los escritores. Su adelanto es inocencia, inmadurez, pero también es visión, es futuro. Inmadurez y sabiduría juntas.

Sobre el trabajo en equipo

Pocos trabajos literarios requieren de tal sinergia. Maquinaría de reloj que a un tiempo prepara ilustraciones, revisa textos y prueba papel. En las revistas se regresa a la vieja tradición donde el autor también es librero, del escritor solitario se pasa a las discusiones de grupo. Cuál es primer texto, qué va de portada, está muy flojo el inicio. Y en estas disquisiciones se gesta una solidaridad parecida, o quizá igual, a la amistad entrañable. Convivio que rompe con las soledades de uno


Punto de
vista



Antologías de la poesía española reciente

Jon Kortazar

Sobre la poética de la antología

La presencia en las librerías de tres antologías de poesía contemporánea justifica esta aproximación a esos artefactos de síntesis de un período de la historia literaria. Todas ellas tienen en común el hecho de que diseñan el campo de la poesía de los últimos años.

Al parecer, las más o menos enconadas perspectivas en las que se ha movido la poesía contemporánea española se han atemperado y en estas antologías recientes se advierte un tono de reflexión y larga perspectiva, en definitiva, alejamiento de las posiciones/disquisiciones enconadas, a la vez que se observa una valoración positiva de estéticas y formas de expresión en otros momentos consideradas más periféricas.

Ahora que el clima se encuentra más tranquilo es hora de regresar a la explicación de los orígenes, a la mirada tranquila sobre grupos y personas, sobre obras poéticas diferentes y diferenciadas. La búsqueda posible de la síntesis y de la mirada sin cargas pasionales.

En cualquier caso la antología es un órgano complejo que funciona como una forma concreta de intervención en el sistema literario y sus consecuencias no suelen ser nunca inocentes.

Como recuerda María do Cebreiro Rábade Villar, las antologías representan «vehículos idóneos para a transmisión e producción de ideas literarias» (*As antoloxías de poesía en Galicia e Cataluña*, Universidad de Santiago de Compostela, 2004). Además en la lectura de una antología, el lector probable, casi el lector ideal, debe tener en cuenta que las antologías son «caxas de ferramenta, dispositivos de ordenación dos textos, mecanismos complexos de creación de opinión, instrumentos, en suma, que invitan a ler, e non solo a ser lidos. O vinculo que contrae o funcionamento da forma antoloxía co hipertexto informático, a importancia da argumentación retórica na articulación das escolmas ou a súa contribución á creación de novos espacios de intervención literaria son algúns dos aspectos que unha teoría da representación antolóxica atenta á capacidade activa do seu obxecto debe atender se xeito inescusable». (Rabade, 2004).

De las justificaciones para realizar una antología que enumera José Francisco Ruiz Casanova (*Anthologos: Poética de la antología poética*, Cátedra, Madrid, 2007) puede entenderse que de las antologías que presentamos aquí, una corresponde a lo que se entiende selección por abreviación, es decir presenta una antología que quizás no quiera serlo, pero que se presenta como una muestra abreviada de la poesía española representativa de lo que se hace en el momento actual. Es la que se publicó en la revista *Hofstra* de la Universidad del mismo nombre en Nueva York, y las dos restantes, la de Mar Sanz Pastor en Biblioteca Nueva y la de Araceli Iravedra en Visor pretende más bien ser antologías como reflejo de teorías literarias o históricas que se ven apoyadas en la práctica antológica.

Sobre una antología en USA

La primera en darse a conocer proviene de Estados Unidos. La *Hofstra Hispanic Review* de la Universidad de Hofstra en el Estado de Nueva York, dirigida por Miguel Ángel Zapata dedica su número de primavera de 2007 a la publicación en número monográfico de una antología de poesía española dirigida por la profesora Marta López Luaces de la Universidad de Montclair.

Hay que subrayar el hecho de que este número certifica la presencia de la poesía española en Estados Unidos después de cincuenta años de una publicación ocasional y precaria en las ediciones norteamericanas. El monográfico se titula: «Dossier de poesía española: crítica y poesía», y se divide en dos partes articuladas: reúne tres artículos críticos y una selección de poemas que se ha denominado: «Muestra de poesía española contemporánea. 1931-1964.

En la «Introducción» que acompaña a la monografía, y atendiendo al objetivo de crear un artefacto que interviene en el sistema, Marta López Luaces determina los objetivos que pretende la antología:

> «Es un intento de mostrar las diversas estéticas que conviven en el amplio escenario poético español contemporáneo [...] es un intento de empezar a reparar la ausencia de la poesía española en Estados Unidos [...] Desgraciadamente este dossier es una pequeña muestra y ya porque no nos pudimos poner en contacto o porque el poeta no pudo colaborar con nosotros en este momento, han quedado fuera muchos otros muy buenos que nos hubiera gustado incluir» (2007).

Las tres afirmaciones, aunadas a los nombres de los títulos (*dossier*, muestra, intento) señalan a la par una ambición importante, el conocimiento de la poesía española en Estados Unidos, como una forma de modestia en el proyecto. Ambición y modestia, combinados, para crear un primer escaparate donde de forma breve, un par de poemas, se muestra la obra de diecisiete poetas, que han sido inventariados por el criterio del año de nacimiento. Algunos de los poemas se vierten al inglés, en traducción de Edwin Lamboy, según advierte la «Introducción».

A pesar de que se presenta como una antología que quiere «mostrar las diversas estéticas que conviven en el amplio escenario poético español contemporáneo», la realización, después, se circunscribe fundamentalmente a una de las estéticas presentes en ese panorama, opción que los discursos críticos subrayan. La impresión que obtiene el lector es que una antología donde los gustos estéticos de la antóloga han hecho discurrir esta importante antología desde el punto de vista de la recepción (posiblemen-

te un grupo de profesores universitarios hispanistas estadounidenses, que desde sus cátedras pueden intervenir en forma de invitaciones o de lecturas). Como dijimos, tres artículos acompañan a la selección: Miguel Casado firma «Sobre Historia, crítica y poética en la poesía española contemporánea», Rafael Morales (autor de otra antología: *Última poesía española (1990-2005)*, aparecida en la editorial Marenostrum) ofrece un rápido panorama de la diversidad poética de los últimos años de producción en su «La poesía española entre 1980 y 2005 en su alambre desolado», y Raquel Mediana escribe «Reflexiones sobre al poesía española de las últimas décadas del siglo XX».

Miguel Casado, que aparece como poeta en la antología, ha escrito un interesante artículo en el que se propone no periodizar, para ofrecer una lectura de los libros de poemas en sí. Pero, ¿quién no puede pedir lo mismo? Es evidente la importancia de la lectura del texto y la comprobación de su elemento creativo frente a los tópicos que se desarrollan en la reflexión sobre la poesía. Tras unas páginas de crítica a la crítica de poesía, su descripción intenta superar una visión dicotómica para crear una visión plural, y en red, y subrayar que en el sistema literario y en un período dado los fenómenos no suceden linealmente, sino que se producen varios en el mismo período histórico. Trata después de dos conceptos que le dan operatividad a su discurso, el de tradición y el discontinuidad, para concluir que. «esta producción de lo discontinuo se mueve en cualquier sentido: no como una línea de avance, sino en el seno de una malla», desde luego en un sistema literario multipolar y cambiante. Las últimas secciones ofrecen una lectura de algunos poetas concretos: Juan Carlos Mestre, Enrique Falcón, Amalia Iglesias, Eli Tolaretxipi, María Antonia Ortega, Antonio Gamoneda, Pedro Provencio, Jorge Riechmann, Ada Salas, Eugenio Padorno, Jordi Doce, Ildefonso Rodríguez, Esperanza López Parada. De los poetas citados en el artículo cinco (y además el propio autor del artículo) son seleccionados en la antología, de forma que podemos pensar que esta introducción funciona de facto como armazón ideológico de la selección. Impresión que se refuerza al leer el artículo de Raquel Medina que tras un recorrido válido por los últimos años de la poesía española se centra en el trabajo cre-

ativo de Olvido García Valdés y Juan Carlos Suñén de los que destaca:

> «Los dos poetas en los que se ha centrado este ensayo ejemplifican a la perfección el cambio de rumbo de la poesía española de estos últimos años. Aunque su poesía comienza a publicarse en plena hegemonía de la poesía de la experiencia, tanto Olvido García Valdés como Juan Carlos Suñén plantean la poesía como reflexión [...] Casi respondiendo a la necesidad de hallar un lugar para la ética en un mundo posmoderno, estos tres [debe ser errata] poetas plantean los grandes problemas de su tiempo des una dinámica poética minimalista que trata de conjugar lo neovanguardista –ruptura sintáctica y formal como un ejemplo evidente– con la tradición –la poesía épica y *ut pictura poiesis*». (41).

En un párrafo anterior la autora afirma, aclarando el sentido de su trabajo y la tesis fundamental:

> «Ha sido precisamente la poesía reflexiva la que ha cobrado importancia desde los mediados de los 90 hasta nuestro días y la que ha desbancado a la ya *histórica* experiencia» (39).

Menos programático se muestra en el dibujo del panorama histórico Rafael Morales y en su «alambre desolado», mención a un libro a punto de publicarse: *La musa funámbula*, ofrece perspectivas distintas para informar de la historia compleja de la poesía española, de la aparición y desaparición de fuentes e influencias, para trazar un panorama de las principales corrientes de creación, para determinar líneas maestras de comprensión de la poesía española, para constatar transformaciones de la poesía «en su laberinto».

La relación de autores seleccionados es la siguiente: Antonio Gamoneda, Juana Castro, Jenaro Talens, Francisco Ruiz Noguera, César Antonio de Molina, Julia Otxoa, María Antonia Ortega, Miguel Casado, Juan Carlos Suñén, Rosa Lentini, Juan Carlos Mestre, Rodolfo Häsler, Blanca Andreu, Jorge Riechman, Eloísa Otero, Amalia Iglesias, Marta López Luaces, ordenados cronológicamente por el año de nacimiento, desde 1931 hasta el año de nacimiento de la seleccionadora (1964).

De cada uno de los poetas se publican un par de poemas, a veces tres o cuatro, excepto en aquellos casos en que, si los poe-

mas son breves y fragmentarios aparecen algunos más. El espacio concedido a cada autor va de tres a cinco páginas, y algunos de los poemas aparecen en su versión inglesa.

La palabra «Muestra» con la que se abre la antología promete una «antología blanca», una selección selectiva y electiva en la que parece que en los poemas presentados, sin ningún acompañamiento textual, que se guarda para la sección de la revista «Colaboradores» en la que se da, en una breve nota, noticia de la bio-bibliografía de los autores reseñados. Ese alejamiento, esa presencia directa de los autores, incluso la ausencia de explicación sobre los criterios de selección subrayan la desnudez en que son presentados los textos, que, desde luego, quedan en lugar más preeminente que los autores, aunque sean de la talla de Antonio Gamoneda.

No hay duda que se ha producido en su presentación una escora a lo que se llama «poesía de la reflexión» o «esencial» según vimos antes, y así los artículos introductorios funcionan como metalenguaje justificador de la selección presentada, que como anotamos, se presenta con el nombre más humilde de «Muestra», o de «pequeña muestra». De manera que es posible que la antología se haya convertido en una antología programática.

A cualquier lector le llaman la atención las ausencias, y desde luego, estas sí están justificadas en las breves líneas de la «Introducción». En la nómina destaca la presencia de autoras poetas, ocho, casi la mitad de la selección presentada, lo que dice mucho de la sensibilidad despierta de la autora de la antología.

No cabe desdeñar la importancia de esta antología y su presentación en el campo académico estadounidense. A pesar de su brevedad su potencialidad puede llegar a ser estimada, sobre todo si produce frutos en forma de mayor conocimiento de la poesía española, de más lecturas de poetas en los ámbitos anglosajones, de mayor presencia en la lectura...

Sobre una antología en la Historia

De distinta factura parece la selección preparada por Marta Sanz Pastor para Biblioteca Nueva. Tan densa como su largo título indica: *Metalingüísticos y sentimentales. Antología de la poesía*

española. 50 poetas hacia el nuevo siglo. Una antología con objetivos muy claros: «el objetivo de esta antología es responder a la preguntas de qué ha sido y de qué es la poesía escrita en español desde la aparición en las escena literaria de un poemario *Arde el mar* (1966) de Pere Gimferrer» (12).

En la antología se citan las tres cuestiones que Miguel Casado proponía para la cuestión normalizada de la poesía española. Historia, Crítica, Lectura. La autora ha intentado coordinar las tres instancias de representatividad antológica y moverse en ellas desde la distancia irónica propuesta en el título, que no me termina de convencer en su planteamiento estilístico, y nada más que estilístico: metalingüístico me resulta un adjetivo excesivamente largo y poco eufónico, pero debo reconocer sus ventajas a la hora de huir de polémicas precisiones.

Marta Sanz Pastor propone en primer lugar la Historia. Es decir un recorrido desde la 1966 hasta los días presentes. El criterio de acotación del tiempo antológico se define de dos maneras, por la fecha de nacimiento de los autores y por la fecha de publicación de los poemas:

> «Este proyecto aglutina voces representativas de distintas tendencias, dentro de los límites temporales que, como es habitual, incurren en cierta aleatoriedad: 30 años de poesía entre 1966 y 1996, los libros y poemas emblemáticos publicados dentro de esa franja temporal por autores nacidos entre 1939 y 1966» (12).

Sí que existe esa aleatoriedad puesto que la franja 1966/1996 se ha transformado en el título en la franja 1966/2000, posiblemente a causa de lo que se dice en la nota 3 de la introducción, en la que se anota que se han añadido poemas posteriores a 1996 en el caso de poetas que dieron un giro perceptible en su práctica poética.

Si el lector se fija en los dos criterios que aúnan el libro posiblemente se encuentra en una revisión de la dialéctica de las dos antologías de Castellet: en vez de 25 años de poesía española, se nos ofrecen 30, y en vez de nueve novísimos, cincuenta poetas camino hacia el nuevo siglo. Esa posición equilibrada que huye de la polémica, y de la antítesis reductora, se ofrece también en el título del que se subraya su ironía, la puesta en cuestión de las

«dicotomías excluyentes» y se subraya su voluntad de unión: «Porque la conjunción "y" puede separar categorías, pero también sintetizarlas» (83).

De la misma manera inteligente se ofrece la historia de la última poesía española. Es decir, proponiendo un nuevo cauce exploratorio de las tensiones y situaciones de la actual poesía española. Tras desbastar «Un polémico estado de la cuestión», en el que, por cierto, no se hacen ascos a la alusión de los elementos más polémicos y debatidos de la actual poesía española, la autora propone un recorrido diacrónico, es decir describe un proceso dialéctico, lo que le ahorra tomar partido, y mostrar algunas de las pautas fundamentales en las que se ha movido la poesía española. Es esa mirada comprensora, y, por cierto, también muy comprensible (atendiendo al objetivo pedagógico que de igual manera ayuda a la construcción del paisaje poético y de la antología) la que encauza el trabajo de descripción de Marta Sanz Pastor.

El recorrido se abre con «La paradoja de la Transición», un acercamiento histórico, repleto de datos y de observaciones agudas, hacia un panorama en el que destaca la diversidad entre los venecianistas y los poetas sociales, pero que muestra, sobre todo, el momento de la ruptura con estéticas anteriores y la asunción de nuevos caminos por los que transitaría la poesía a partir de entonces. El segundo tramo, «El criterio posmoderno», quiere ser un golpe de timón, un alejamiento de la historia en la búsqueda de nuevos conceptos de interpretación para volver a retomar nuevamente la historia en el tercero, «Las dos generaciones del lenguaje» y buscar, desde la teoría de la postmodernidad, la igualdad entre los contrarios:

> «En resumen, la fractura del lenguaje como consecuencia de la fractura de la percepción de la propia identidad y viceversa son los rasgos definitorios de estas dos generaciones del lenguaje que son como gemelos univitelinos, tal vez siameses, unidos por la columna vertebral, que se exigen y, a la vez, se dan la espalda» (41).

Para comprender en su extensión la afirmación habría que tener en cuenta que la autora se refiere tanto a los poetas novísimos como a los seguidores de Miguel Ullán, unidos en esa desconfianza por el lenguaje.

Una vez establecida esta premisa en torno a la generación del lenguaje, a la metalingüística a la que se alude en el título de la antología, la cuestión reside en realizar un juego intelectual que vaya completando el panorama desde esta perspectiva. Así encontraremos a poetas «En los márgenes y en la estela de las Generaciones del lenguaje» (Diego Jesús Jiménez, Antonio Hernández, Manuel Rico, Colinas, Carvajal, Siles, Andrés Sánchez Robayna, Clara Janés); o poetas que se sitúan en «La hegemonía de las Generaciones del Lenguaje», otro capítulo de reflexión sobre lo sucedido históricamente, ayudada la autora esta vez por el concepto de campo literario que presta atención sobre la importancia de las redes y los cambios frente a los conceptos reductores de antítesis enfrentadas; Aún así el capítulo subraya la importancia de la poesía de línea clara como la hegemónica en un momento dado. Si se establece que el lenguaje (y hasta ahora vimos a sus derivados) es el eje central de la reflexión de la autora, ahora veremos la antítesis a la preferencia del lenguaje, es decir, la «Deshumanización, humano, rehumanización» un tipo de poesía más atenta a lo «sentimental», por referirnos al segundo miembro del par presente en el título de la antología. Se examinan aquí poéticas como la de Luis García Montero, o la de Luis Alberto de Cuenca, pero siempre en una perspectiva que tiene en cuenta poéticas anteriores que contextualizan las obras literarias y el pensamiento poético de los autores analizados. Siguiendo la estela de la antítesis a la importancia del lenguaje, el último apartado de esta sección que llamamos Historia, termina en «Poéticas de la rehumanización: épica, sentimentalidad y poesía política» en ella se aborda la poesía de la «Otra sentimentalidad», la llamada «poesía de la reflexión». El recorrido histórico termina con un apartado dedicado a «Las fórmulas neobarrocas».

Quisiera subrayar dos aspectos del discurso de Marta Sanz Pastor, entre otras cosas para no quedarme en la descripción desnuda de los contenidos de su «Introducción».

El primer aspecto tiene que ver con el hecho de que su atención a los conceptos, y probablemente a la renovación de perspectivas con su utilización de la metodología que se basa en la aplicación de la teoría de la postmodernidad y de la sociología literaria de Pierre Bourdieu y de su concepto de campo literario, ya experi-

mentados y veteranos en otros ámbitos, le permite ofrecer una red de relaciones entre poetas que no son excluyentes, por eso algunos nombres aparecen en diferentes capítulos, de manera que se enriquece la visión sobre su poesía y, sobre todo, no se ofrecen conclusiones determinadas, determinantes sobre las obras de los poetas.

El tiento con el que se tratan las afirmaciones, con constantes matizaciones y aproximaciones poco dogmáticas define el segundo aspecto que quisiera subrayar, y determina que el texto deba leerse como una organización de redes complejas, tan complejas como las relaciones de los poetas entre sí, la importancia del concepto de evolución literaria en su creación. Puede que una situación histórica tan enrevesada como la de la poesía española de los últimos años no entre en una introducción de ochenta páginas, aunque sean de letra tan apretada como la que se ha elegido aquí, pero el intento ha merecido la pena por sus conclusiones, por mucho que algunas puedan discutirse: la visión plural de los novísimos, sin encorsetarlos en un único bloque, la pervivencia (sin ruptura) de la influencia de los novísimos (p. 60) y sobre todo la convicción de unir en una mirada envolvente a estéticas que parecen radicalmente distintas y así se muestran (esa metodología ya se realizó, creo que con éxito, con la lectura unitaria de los escritores que aparecían separados entre Generación del 98 y Modernistas).

Hemos visto que Marta Sanz Pastor cumple uno de los tópicos de los antólogos, a saber, la fascinación por los números treinta años, cincuenta poetas, lista tan extensa que debe mucho al afán pedagógico y también divulgador que anima a la selección presentada. Pero tampoco huye del segundo de los tópicos que se cumplen en las antologías: la mención de los excluidos. Aquí la nómina ofrecida es tan amplia (casi dos páginas completas) que lo único que esa lista afirma es el conocimiento profundo y amplio que la autora posee de la producción poética de los años estudiados.

Siguiendo nuestro particular camino por esa triple posición toca ahora retomar el tema de la «Lectura». Esta resulta ser también una antología comentada. Si la presentación de cada autor es breve (nombre, lugar y fecha de nacimiento; obra poética seleccionada) las notas al pie de cada poema, ya sea para contextualizar

la obra (o el poema dentro de la obra), como para anotar detalles concretos o aclarar lecturas, sirven para ofrecer información válida sobre los textos pero también para describir la poesía del autor, con lo que se convierten, a pesar de la incomodidad con la que se ha diseñado la sección y del pequeñísimo tipo de letra, en acertados modos de lectura de la poesía concreta, cercana al placer que produce el texto y alejada de la topificación y de la etiqueta reductora.

Sobre una antología en la Crítica

La tercera antología de esta historia que vamos contando es la preparada por Araceli Iravedra, para la editorial Visor, que lleva por título *Poesía de la experiencia*. La llamo antología de la crítica, no sólo por seguir el tridente que el artículo de Miguel Casado ofrecía como forma de marear antologías, sino, porque también, y ésta resulta ser la razón fundamental, la experiencia crítica resulta fundamental en la antología.

Desde el título queda claro que se pretende establecer un territorio claro en la expresión poética española (y en esto funciona, al final, como la antología publicad por *Hofstra Review*), y lo deja claro en el título, sino porque en el fondo (y debo decir en primer lugar: «Yo pecador»), porque la figura de la Crítica y de la crítica ocupa un lugar destacado en la creación de la antología. El prólogo, o «palabras de familia gastadas tibiamente. (Notas para la historia de un paradigma lírico)», deja claro que la reflexión histórica y crítica, mantiene un pulso importante con la palabra poética. Las 175 páginas de la introducción acompañan, sirven o rivalizan de manera evidente con las restantes 254 de antología. Queda la evidencia de que la reflexión histórica resulta muy importante en esta antología. La autora quiere realizar una Historia de un movimiento clave de la reciente historia de la poesía lírica española, y después también una antología, bajo el título de «Poesía de la experiencia».

Confesaré en primer lugar, que he realizado una agradable lectura de esta introducción, y es que la claridad expositiva gana al lector –siempre se trata de un lector interesado– y la profundidad

del juicio en la definición de este movimiento poético, que, confesaré sin pudor, me ha acompañado en muchas ocasiones.

El prólogo trata de realizar una historia del movimiento poético, sí, pero la presencia de la crítica es abrumadora. Araceli Iravedra ha creado un denso tapiz en el que se muestra la última historia crítica de la poesía de la experiencia.

La nota de la contraportada avisa de lo que puede encontrarse en esta antología. «Tal vez ya contemos con la distancia precisa para contemplar la poesía de la experiencia con la debida serenidad». Y eso es lo que se hace en este importante prólogo: Historia de la poesía de la experiencia, de su desarrollo, de la crítica que se ha aunado en su contra. Araceli Iravedra ha realizado un exhaustivo estudio de lo que significa «poesía de experiencia». El estudio introductorio, desde su comienzo, no elude algunos de los problemas que el membrete y su historia han concitado.

En primer lugar, la antóloga realiza una pequeña historia de la constatación del nacimiento de una nueva estética poética. Bajo el membrete de rehumanización de los temas de la poesía, diversas antologías, entre las que se encuentran las de García Martín y Luis Antonio de Villena, van definiendo el perfil de un movimiento poético que desde un principio se observa plural y que recibe distintos nombres, que poco a poco van unificándose bajo el rótulo de poesía de la experiencia, con el año 1992 como el punto culminante de su momento áureo. En segundo lugar, se atiende a la pertinencia del membrete que define a poetas de ambiente realista, figurativo, que han sido llamados de distinta forma. El tercer apartado, y el más extenso de la introducción, atiende a las características fundamentales que pueden verse en el movimiento, con una introducción sobre la recepción de la obra de Lagbaum: *The Poetry of experience*, y su conocimiento a través de la obra de Gil de Biedma con su relectura y aplicación no del todo exacta de la utilización del monólogo dramático. A partir de este momento se examinan las características de la particular estética; a saber, la ficción autobiográfica, el pacto realista (el simulacro de la experiencia real), la complicidad con el lector, la normalidad de la expresión poética, la utilidad de la poesía, la figuración irónica, la iconografía de la realidad y el locus urbano, el acercamiento a aspectos estilísticos de la postmodernidad, el estudio de las tradiciones

poéticas presentes en las poéticas de los poetas representados en la estética estudiada. Son características ya conocidas y estudiadas. Lo que distingue el enfoque de Araleci Iravedra se encuentra en su afán totalizador, y en la cita de los autores, poetas que reflexionan, de manera profunda, sobre los temas mencionados, de manera que traer a primer plano las voces de los poetas enriquece el análisis y lo aleja de la mera mención. La opinión de los críticos viene en segundo lugar y añade profundidad al esquema general de descripción de una realidad.

Pero la introducción aborda también aspectos del debate que ha producido –queriéndolo o no– la deriva histórica de la poesía de la experiencia. Ya desde 1994, se produce una polarización, a mi modo de ver injusta, que plantea una división excesivamente maniquea de la situación de la poesía en España: la experiencia acusada de inane, de leve, de trivial, de conservadora –crítica que concita la postmodernidad en general–, de hegemónica, de ser «siempre lo mismo» –crítica que se dirige de manera más cabal a las formas epígonas–, frente a poéticas de la diferencia, de la experimentación, del compromiso. La antóloga historia de manera coherente los pasos que se dan en la respuesta de los aludidos, sobre todo en la pluma de Benítez Reyes. Y la propuesta de la historia termina con la mención a la autocrítica que se ha producido en algunas obras de la corriente, y con la anotación de nuevas propuestas de evolución y profundización que ofrece en su estética la poesía de la experiencia.

Nos encontramos ante una muy útil y completa sistematización del fenómeno, con una mirada aguda, profunda, que mira hacia el fondo del proceso, pero también a los lados, de manera que se ofrece un paisaje amplio del fenómeno y de su historia.

Desde luego, que pueden hacerse algunas observaciones a temas puntuales que quedan, en mi opinión no del todo aclarados. El primero y más importante se refiere al tema de la situación postmoderna o no de la corriente, cuando algunos presupuestos son claramente modernos, si bien las características estilísticas pueden considerarse postmodernas. Ahí existe un problema de conciliación entre fondo y forma que podría haberse matizado de forma más clara, aunque, desde luego, la cita de Juan Oleza ofrece una salida, al describir una síntesis de contrarios. En segundo lugar,

algunos de los radicales, marginados y heterodoxos entran en discusión con los planteamientos estéticos de la poesía de la experiencia, pero otros poetas parecen dirigirse, en consonancia con una opción creativa diferente, por otros derroteros, sin entrar en la polémica que ocupó a buena parte de los poetas españoles. En tercer lugar, este lector siente la falta de poetas importantes de la experiencia –abundantemente citados en las dedicatorias de los poemas antologados– que crean en otra lengua y que aportaron su visión de la estética que nos ocupa y como sabe cualquiera que haya seguido su historia han tenido una importancia real en la concreción de la corriente estética. Lamento la ausencia de los poetas catalanes Joan Margartit o Alex Susanna, como también la del gallego Ramiro Fonte, o, quizás menos conocido, el poeta vasco Felipe Juaristi, tal como lo hizo el antólogo gallego Luciano Rodríguez.

Diez son los poetas antologados y en su ordenación cronológica se encuentra centro y periferia, poetas consagrados y menos conocidos, seniors y jóvenes, ordenados por su fecha de nacimiento siendo el primero Álvaro Salvador (1950) y el último Vicente Gallego (1963). Debe subrayarse que, si bien la introducción había trabajado con el perfil del grupo, antes de la presentación de los poemas cada uno de los poetas seleccionados la responsable de la edición ha incluido una presentación personal, que subraya el carácter plural y cambiante, diferenciado en cada voz personal de la poesía de la experiencia, de la que en un momento de la introducción de dice:

«La poesía de la experiencia integra al cabo varias líneas, con su tradiciones diferentes y sus posiciones ideológicas muy distantes entre sí»©

Tres lecturas de Job

Elisa Martín Ortega

Obra universal, el Libro de Job ha suscitado múltiples lecturas, entre ellas las de María Zambrano, Borges y Juan Gelman.

El Libro de Job nos habla de terribles misterios: el sufrimiento de los inocentes, el abandono del hombre en un mundo cuyas claves ignora. Misterios que, a lo largo de los siglos, se han planteado de forma irresoluble. Job causa terror porque es capaz de verbalizar, con asombrosa lucidez, los miedos más profundos. Abre los ojos ante el abismo al que se precipita toda existencia humana: abre los ojos y habla. Desde esa experiencia extrema, habla de la vida. Y sus comentaristas lo han erigido en prototipo de la rebeldía, la paciencia, la aceptación del dolor; del rechazo de las concepciones tradicionales sobre el sentido y la razón del sufrimiento.

El tema general que se plantea en el Libro de Job puede ser calificado de universal: todas las culturas se han preguntado, de uno u otro modo, por las razones de los padecimientos humanos, por su singular injusticia. Y, sin embargo, el texto exhibe una portentosa originalidad. Los lamentos de Job son los de un hombre concreto que se dirige a un Dios íntimo y cercano; las palabras con las que este Dios le contesta constituyen un nuevo poema de la creación, cruel y apabullante, fantástico y simbólico. El libro bíblico ha sido motivo de poderosas reflexiones filosóficas y recreaciones literarias. Nos acercaremos aquí a tres lecturas provenientes del ámbito de la literatura hispánica, laicas y heterodoxas: las de María Zambrano, Jorge Luis Borges y Juan Gelman. Job es tomado como un texto literario de gran valor en el que estos escritores encuentran una voz que les conecta con sus propias preocupacio-

nes artísticas y vitales. Surge, así, un espacio de confluencia entre el texto que viene de fuera y el mundo interior del autor: y ése es el espacio en el que intentaremos situarnos.

La elección del término «lectura», y no «análisis», a la hora de hacer referencia a esta labor, intenta llamar la atención sobre el carácter íntimo y personal de las opiniones vertidas. Ni siquiera existe, en ninguno de los tres casos, la ilusión de haber dado con razones universales y objetivas: el comentario es fruto de una confidencia única, y su autenticidad (pues en todos los casos se trata de lecturas verdaderas) surge de la emoción suscitada en el encuentro. De este modo, la apuesta realizada por cada uno de los autores es muestra de sus propios deseos y temores. Constituye un espejo revelador: el acto de lectura es vuelta hacia uno mismo pero también fuente de iluminación y de cambio. El estudio de su mirada hacia Job, que a los tres les habla, será también motivo de interpretación de sus respectivas obras. Borges, en un poema en el que recrea el pasaje del Evangelio «Juan, I, 14», ya lo vaticina:

He encomendado esta escritura a un hombre cualquiera; no será nunca lo que quiero decir, no dejará de ser su reflejo.

Desde mi eternidad caen estos signos. Que otro, no el que es ahora mi amanuense, escriba el poema. (Borges, 1989: 320)

El lenguaje está dado, quizá también los hechos: las grandes preguntas que acechan a todo ser humano. Pero cada nueva lectura, cada nuevo acto, es una petición, un desafío para el poeta. Job, según veremos, tiene con Dios un diálogo de poeta. Y los tres escritores que le escuchan, atentos, le responderán también como poetas.

Recordemos, en este punto, las palabras de Harold Bloom: «el significado de un poema sólo puede ser un poema, pero otro poema, un poema distinto del poema.» (Bloom, 1991: 84)

María Zambrano dedicó la última parte de *El hombre y lo divino* a la figura de Job, en un hermoso ensayo titulado «El libro de Job y el pájaro». En él traza un entramado de razones que avanzan siguiendo a la vez las leyes de la lógica y las de la metáfora: llama la atención sobre el abandono de Job, sobre su desposesión absoluta, pero también sobre su manera de callar y de quejarse desde las entrañas. Sus razones son filosóficas, pero su lenguaje y su quejido pertenecen a lo poético. Aparece, así, la encrucijada en

la que María Zambrano quiso vivir, y que intentó a la vez pensar en buena parte de su obra.

Jorge Luis Borges manifestó desde niño una gran predilección por el Libro de Job, y lo situó entre las obras maestras de la literatura universal.

Quizá aquel primer acercamiento infantil, lleno de fascinación y de apertura, dejara su huella en la manera en que Borges leyó la historia: centrado en la respuesta de Dios al sufriente, el torbellino en el que el Creador exhibe su sabiduría y su poder, e invoca a los monstruos Behemot y Leviatán como encarnación del misterio que anida en el corazón del universo. En una apasionada conferencia sobre el Libro de Job, pronunciada en 1967, en el Instituto Cultural Argentino-Israelí de Buenos Aires, Borges expresó su fascinación por ese intento de mostrar los enigmas del universo a través de lo monstruoso y lo fantástico. Su interpretación de Job surge precisamente de esa explosión de imágenes temibles (capítulos 41 y 42):

«Creo que el verdadero, aunque acaso inconsciente propósito del Libro de Job fue insistir en lo inexplicable e inescrutable de Dios. Dios no se justifica, declara su poder, evoca los ejemplos del Behemot y del Leviatán, no dice una palabra de la razón de las pruebas a que ha sometido a Job por su diálogo con el diablo». (Borges, 1967: 102)

Edna Aizenberg comenta sus palabras del siguiente modo: «Lo insondable (lo problemático) descrito mediante lo insondable (lo fantástico): éstos son el tema y la técnica que Borges adivina en el Libro de Job. Son una actitud y una poética que juegan un papel primordial en sus libros.» (Aizenberg, 1986: 88)

Por último, Juan Gelman reescribe los capítulos 29 y 30 de Job en un poema de su obra *Com/posiciones* titulado «El Fénix». Vapuleado por el exilio de su país, Argentina, y la muerte de su hijo y de sus compañeros, encuentra en la voz dolorida y rebelde de Job un trasunto inquietante de su propio sufrimiento, un compañero fiel y enigmático. Gelman explica, al principio del libro, la manera en que fue escrito y las motivaciones que le llevaron a ello: llamo com/posiciones a los poemas que siguen porque los he com/puesto, es decir, puse cosas de mí en los textos que grandes poetas escribieron hace siglos. está claro que no pretendí mejo-

rarlos. me sacudió su visión exiliar y agregué –o cambié, caminé, ofrecí– aquello que yo mismo sentía. ¿como contemporaneidad y compañíía? ¿mía con ellos? ¿al revés? ¿habitantes de la misma condición? (Gelman, 1994: 453)

Reconocimiento consciente, pues, de la apropiación y el intercambio. Gelman se fija en las palabras de Job mucho más que en la respuesta del Dios iracundo. Le conmueve el hombre abandonado, que clama y se revuelve, recuerda su felicidad pasada e invoca a la nada como único refugio. Su poema acaba con la omnipresencia de la muerte.

Leer un texto significa, ante todo, otorgarle un sentido. El Libro de Job ha sido interpretado, tradicionalmente, como una teodicea, es decir, como un intento de justificar las acciones divinas ante la implacable realidad del sufrimiento. Sin embargo, no encontramos ni rastro de este tipo de interpretación en los autores que nos ocupan. Borges la rechaza explícitamente: «En el texto, Dios no justifica lo que ha hecho, Dios simplemente confunde con su temor y su gloria al pobre Job, no le da absolutamente ninguna explicación.» (Borges, 1967: 102), mientras que Gelman y Zambrano ni siquiera se refieren a ella. No es ésa la pregunta que desean plantear o responder: interrogan al texto, una vez más, como poetas (niños, seres atónitos ante la creación, criaturas doloridas), y no extraen de él una enseñanza sino una revelación, un asombro.

Elifaz, Bildad y Sofar, los tres amigos de Job (a los que se añadirá después Elihú) intentan una y otra vez recordar a su aterrado compañero cuál es el lugar del hombre. Pretenden hacerle recapacitar explicándole que la vida humana está presidida por el pecado, y que los oscuros designios de la divinidad se han de aceptar con resignación, esperando mejor suerte.

Tratan de instruirle en los misterios del mundo, en la experiencia de la vida, en la conformidad y la sabiduría. Elifaz reprocha a Job, que se defiende con uñas y dientes de sus acusaciones:

¿Fuiste el primer hombre en nacer?
¿Te dieron a luz antes que a los montes?
¿Recibes las confidencias de Dios?
¿Has acaparado la sabiduría? (15:7-8)

(...)
¿Cómo puede ser puro un hombre?
¿Cómo puede ser justo el nacido de mujer? (15:14)

Y Job, como hombre piadoso, siguiendo la lógica de la religión y de la vida, tiene que haber estado de acuerdo con él. Pero estas razones no le permiten aplacar su sufrimiento. Se rebela ante ellas por lo que tienen de impersonal, de abstracto. Él no pide explicaciones acerca del lugar del hombre, no increpa a un Dios intemporal, guardián de los principios, de un orden justo y severo.

En palabras de María Zambrano: «Job es figura de una tradición donde Dios propiamente no existe. Lo que existe es mi Dios –o nuestro. Y aún más precisamente: mi Señor, a quien el ver y el oír, o el oír y ver a un su mensajero es cosa posible, tan posible que lo raro es que no advenga.» (Zambrano, 1955: 385). Las quejas, de este modo, se dirigen a su Dios, ante el que quiere explicarse y defenderse:

¡Ojalá se escribieran mis palabras!
¡Ojalá se grabaran en el bronce!
¡Ojalá con punzón de hierro y plomo
se esculpieran para siempre en la roca!
Pues yo sé que mi defensor está vivo,
y que él, al final, se alzará sobre el polvo;
y después que mi piel se haya consumido,
con mi propia carne veré a Dios.
Yo mismo lo veré,
lo contemplarán mis ojos, no los de un extraño;
y en mi interior suspirarán mis entrañas. (19:23-27)

Job clama en busca de razones íntimas, personales. No intenta hallar la verdad (no es un filósofo, como bien señala María Zambrano) sino su verdad: aquella que le permita dar un sentido a su existencia. Las palabras que pronuncia son un arma arrojadiza: el único camino que puede conducirle a la teofanía, al encuentro con un Dios que le amaba, pero que ha decidido abandonarle. La fe no se cuestiona: en todo momento Job se dirige a un Dios vivo y presente, que está en todas partes, que se mezcla con el mundo. Su

esfuerzo es análogo al de cualquier escritor, aun al de aquellos que renuncian a cualquier forma de trascendencia más allá de la palabra.

Se escribe para una potente fantasía: la de un lector que se haga cargo de lo que contamos. Al hablar, depositamos todas las esperanzas en un interlocutor que ha de estar a la altura de lo que queremos entregarle. La confesión o la oración verdaderas, aquellas que encuentran un fiel depositario, son una de las mayores felicidades a las que pueda asistir un hombre. El escritor la anhela o la recuerda: intenta llenar su vida de esos instantes iluminados de comunión y reconocimiento que se dan muy rara vez.

«Zambrano sigue perfilando la radical diferencia con la filosofía occidental:

Job sufría de todas esas evidencias que declara. Mas como las declara clamando, padecía de algo más, de algo que le desataba el clamor, que abría sus entrañas haciendo salir de ellas las razones, esas mismas razones que el pensar de la filosofía enuncia sin queja alguna, pues no hay a quién. El dios de la filosofía no es quién, sino qué –lo que no ha dejado de ser una maravilla, una humana maravilla– mas no es el dios, señor, amigo y adversario, el que abandona. Como pensante –al modo tradicional en occidente– el hombre no tiene un dios a quien reclamar, un dios de sus entrañas.» (Zambrano, 1955: 396).

Y esta irrupción de lo divino en el cuerpo y las entrañas (que verán a Dios, según las palabras de Job) se manifiesta sobre todo en la manera en que el autor escribe. Las palabras del protagonista difieren de las de sus amigos, en parte, por las ideas que defienden, pero sobre todo son distintas por la forma peculiar de pensar que reflejan: avanzan por metáforas, imágenes fantásticas, símbolos, paradojas. No hay, pues, diálogo posible entre ellos, pues hablan, Job y sus amigos, en esferas diferentes, crean círculos concéntricos que nunca podrán llegar a cruzarse.

Dice María Zambrano que «se trata de un despliegue reiterado de razones, razonantes las de ellos, entrañables las de Job. Y todo se vuelve dar vueltas literalmente alrededor del punto inalcanzable.» (Zambrano, 1955: 390).

Job no acepta la culpa del pecado original: si ha cometido algún pecado, necesita conocerlo. No habla en nombre del conjunto de

los hombres. No es el abogado de la causa humana ante Dios. Nada más lejos de un personaje modélico o ejemplar que la rebeldía y el desgarro de Job. Él es consciente de su fragilidad, del carácter transitorio de su existencia frente a la eternidad divina, pero no renuncia a la búsqueda de una verdad, de un sentido. Clama por una respuesta: se siente en intimidad con su Dios y le pide que se dirija a él directamente, por eso rechaza a todos sus supuestos mediadores. Quiere ver y escuchar al Creador que le dio la vida, que le colmó de felicidad durante tantos años, y ahora le ha abandonado.

Deseo, pues, de la presencia amada: las palabras de Job no son sentencias universales, sed de conocimiento que se entrega a una entidad abstracta. Constituyen quejas, lamentos desgarradores, llantos que se levantan hasta el mismo cielo.

Y es precisamente este apego a lo concreto, ese deseo ardiente de un interlocutor, lo que separa a Job del filósofo y lo convierte en un poeta. Al final de su parlamento, justo antes de que Dios intervenga, dice:

> ¡Es mi última palabra; que el poderoso me responda!
> Si mi Adversario escribiera su alegato,
> lo cargaría sobre mis espaldas,
> me lo ceñiría igual que una corona;
> de todos mis pasos le daría cuenta,
> me acercaría a él como un príncipe.
> (31:35-37)

Un príncipe que todo lo acepta, excepto la ceguera y la mentira. Un ser abandonado a su suerte, a un padecimiento extremo, pero al fin recompensado por la aparición de su Dios, que es pura presencia y paradoja. El Hacedor le interroga acerca de los misterios del mundo: le presenta una Creación llena de crueldad, de maravillas insondables y criaturas fascinantes y monstruosas. Job, mientras tanto, enmudece. Pues él ama todo lo que tiene, ahora sí, ante los ojos. Se acerca al torbellino inescrutable y no trata de abstraerlo ni comprenderlo: en su éxtasis, sólo lo contempla. María Zambrano traza en este punto precisamente la línea divisoria entre las figuras del filósofo y del poeta. Dice de este último:

«El poeta enamorado de las cosas se apega a ellas, a cada una de ellas y las sigue a través del laberinto del tiempo, del cambio, sin poder renunciar a nada: ni a una criatura ni a un instante de esa criatura, ni a una partícula de la atmósfera que la envuelve, ni a un matiz de la sombra que lo arroja, ni del perfume que expande, ni del fantasma que ya en ausencia suscita.» (Zambrano 1987:19)

Y Borges lo confirma en su poema «El cómplice», refiriéndose también a los padecimientos como parte de ese mundo que el poeta ama y percibe en sus entrañas:

«Debo alabar y agradecer cada instante del tiempo.

Mi alimento es todas las cosas. El peso preciso del universo, la humillación, el júbilo.

Debo justificar lo que me hiere.No importa mi ventura o desventura. Soy el poeta.» (Borges, 1989: 621)

Job recoge su padecimiento y clama. No sufre estérilmente y, en este sentido, sus lamentos constituyen una forma de esperanza. Un deseo de la unidad perdida, de ese ansia de dar forma a los diversos avatares de la vida, de una curiosidad carnal, siempre corpórea, por serlo todo, por sacarlo todo a flote, sumergiéndose en las aguas más extremas, rescatando de ellas lo hermoso y lo terrible. María Zambrano así lo certifica: «Por el abandono del filósofo en cuanto tal, no puede sufrir. Job asume la totalidad del padecer a solas desde su sola trascendencia despierta, plenamente actualizada» (Zambrano, 1955:397). Otra mirada a filosofía y poesía nos vuelve a dar las claves del sentir de Job:

«La cosa del poeta no es jamás la cosa conceptual del pensamiento, sino la cosa complejísima y real, la cosa fantasmagórica y soñada, la inventada, la que hubo y la que no habrá jamás. Quiere la realidad, pero la realidad poética no es sólo la que hay, la que es; sino la que no es; abarca el ser y el no ser en admirable justicia caritativa, pues todo, todo tiene derecho a ser, hasta lo que no ha podido ser jamás.» (Zambrano, 1987: 22).

Y precisamente de ahí surge su singular rebeldía. Job lo había tenido todo: vivía en un limbo muy cercano al Paraíso terrenal. Su vida era agradable y colmada. Y, en ese estado, se había olvidado de sí mismo: al igual que Adán, no sabía que era hombre. Lo que tiene

lugar en el Libro de Job, como bien apunta María Zambrano, es precisamente la revelación de lo humano. No el conocimiento racional del mundo ni de las leyes de la vida, sino la repentina conciencia de sí a través del puro padecer, del abandono absoluto. Job sufre de verse, de descubrirse: pero sigue suspirando. Ha llegado a un punto en que es invulnerable: pura respiración entre el nacimiento y la muerte. Tras haber experimentado la plenitud de la dicha vive la plenitud del sufrimiento. Sólo le queda la propia vida: y en este sentido es máximo exponente de un sentir, del fondo último de la experiencia humana. Juan Gelman se fija precisamente en este momento para escribir su poema «El Fénix». La ausencia de lo amado parece ser una secreta compañía. Para Job es Dios, al que sabe cerca aunque escondido, para Gelman es su hijo, a quien a través de la escritura intenta rescatar de la muerte. Se trata de una presencia desesperada, llena de cercanía pero también de desamparo:

las penas se arrojaron sobre mí/
se empecinan en mí/que ya soy nada/
te fuiste como el viento/vos/lo que más amé/
mis huesos/parentela
del polvo y la ceniza/
claman por vos y no me oís/
estoy en tu presencia y no me ves/
corto mis pasos hacia vos/
pacto no verte con mi vista/
y tengo un solo paradero: la muerte/
(Gelman, 1994: 511)

El hombre es «nada» y a la vez no duda «estar en la presencia» de otro. Ésa es, seguramente, la mayor paradoja del Libro de Job. Aquella que conduce directamente a la palabra dicha. Pues ningún poeta está totalmente exento de esperanza: como Job, no le teme a la nada. Intenta arrastrarla al mundo a través de su celebración o sus lamentos. Se queja el personaje bíblico:

¡Mi arpa sólo sirve para el duelo,
mi flauta, para acompañar plañideras!
(30:31)

Y no sólo, pero también sirve para eso en los momentos de mayor desdicha. El Libro de Job nos brinda dos grandes poemas: el del hombre que ha llegado al puro padecer, en él se descubre, y alzando sus quejas, quizá ignorante de su propio acto, convoca la esperanza; y el del Dios que nombra su propia creación, la muestra, proclama su naturaleza insondable y acalla al hombre. Él no deja lugar a la esperanza. Juan Gelman quedó fascinado por el primero, Jorge Luis Borges por el segundo. Y María Zambrano trató de aunarlos en una sola revelación: la de la palabra. Dios baja a entregársela a Job, y así responde a su llamado.

«El hombre de dolores recibe ahora la palabra. Todo ha pasado ya, todo se ha hecho pasado, la palabra del Señor instaura el presente. No hay esperanza. No hay lugar a la esperanza. Todo se ha detenido. La historia de Job, los razonamientos históricos o historizantes de sus amigos, el suceso mismo ha quedado en suspenso, el yacer de Job y su aflicción. Pues se asiste a una doble revelación o más bien a una revelación completa: la revelación de la palabra, la revelación que es ella misma, la palabra divina, y la revelación que viene con ella.» (Zambrano, 1955:393)

El hombre ha sido abandonado en un mundo enigmático, regido por leyes crueles que no conoce, cuya modificación está fuera de su alcance. Es una criatura desvalida: existe por un tiempo, sin saber nada. Y sin embargo posee la palabra: la misma arma que utiliza su Dios, y que Job, como poeta, emplea con maestría. La palabra le mueve a ser lo que no puede. La poesía se convierte en un intento, siempre incompleto, de arrastrar las quejas al lugar de la esperanza. Entonces irrumpe Dios, y Job, el hombre, calla.

La visión de Behemot y Leviatán, con la que termina el monólogo divino, y que tanto gustaba a Borges, simboliza lo inexplicable en grado sumo: los misterios del mundo culminan en la descripción de dos criaturas monstruosas, poderosas e incontrolables. Asistimos así a una maravillosa justificación de la literatura fantástica: el misterio de la divinidad, inaccesible, sin rostro, toma forma en la figura de los monstruos. Ellos encarnan su carácter temible, su grandiosidad, su inusitada belleza. Leviatán y Behemot son imagen del poder divino; imagen, también, de la atracción por lo inconmensurable, por aquello que está más allá de los límites humanos.

María Zambrano se fija, al final de su ensayo, en un pájaro que abandona sus huevos, sus embriones, y en su despreocupación es feliz.

¡Con qué agilidad aletea el avestruz!
¿No son sus plumas como las de la cigüeña?
Abandona sus huevos en el suelo,
deja que se calienten en la arena,
sin pensar que algún pie puede pisarlos,
o aplastarlos una bestia salvaje. (39: 13-15)

Identifica esta imagen con el Job que, abandonado, mudo y atónito, asiste al poema de su Hacedor: «Cuando se quedó sin palabra, hundido en el silencio, ¿llegaría Job a sentirse en ese pájaro, con ese pájaro, bajo ese pájaro invulnerable que deja a sus crías germinar como si suyas no fueran, sabiendo que levantarán las alas?» (Zambrano, 1955:408). El abandono supera a la palabra: representa el mayor enigma, el último límite, ya indemne, de la existencia. Es un estado intermedio entre la vida y la muerte; pertenece al orden de lo germinal y lo inconmensurable. En un cuento jasídico encontramos la portentosa identificación de la nada con el embrión: el huevo. ¿Será la misma nada a la que Job invoca: ese espacio primigenio, anterior al nacimiento pero abierto a la existencia, al que desearía volver? El relato dice:

EL ESTADO INTERMEDIO

El maguid de Mezritch dijo: «Nada en el mundo puede pasar de una realidad a otra sin retornar primero a la nada, esto es, a la realidad del estado intermedio. En este estado es la nada y nadie puede concebirlo porque ha llegado al punto de la nada, tal como era antes de la creación. Y entonces se transforma en la nueva criatura, desde el huevo hasta el polluelo. Y el momento en que el huevo ya no es y el polluelo aún no es, es la nada. Y en términos filosóficos, éste es el estado primario que nadie puede asir porque es una fuerza que precede a la creación; es el caos. Es como el germinar de la semilla. La transformación no se inicia hasta que la

simiente se desintegra en la tierra, y la calidad de simiente es destruida a fin de que pueda alcanzar la nada, que es el peldaño anterior a la creación. Y este peldaño es llamado sabiduría, es decir, un pensamiento que no puede ser manifestado.» (Buber, 1993:159)

Quizá por ello Job, en su último abandono, mientras asiste a las palabras del Creador, ya no tiene acceso a la palabra. Es nada, y por lo tanto no hay, todavía no hay en ese instante, nada en él que pueda tomar el camino de la realidad: ser manifestado. Ha perdido todo los recursos y sin embargo respira; es un cuerpo abierto a la vida, preparado para cualquier metamorfosis.

Juan Gelman titula su poema «El Fénix», un ave fabulosa que los antiguos creyeron que era única y renacía de sus cenizas. En su texto, sin embargo, parece no haber resurrección posible: el último verso afirma que el único paradero es la muerte. Job también niega explícitamente la resurrección de la carne, pero con su palabra de poeta invoca a la esperanza. Gelman, de este modo, se sitúa en la posición del que espera aunque haya perdido cualquier fe. Anhela un advenimiento, encuentra en su interior una larva a la que, incrédulo, alimenta. Otro cuento jasídico podría darnos la clave de tal proceder:

LO QUE PERSIGUES

Rabí Pinjas acostumbraba a decir: «Lo que persigues no lo logras. Pero lo que dejas crecer lentamente, a su manera, viene hacia ti. Corta un gran pez y en su vientre hallarás el pececillo yaciendo cabeza para abajo.» (Buber 1993:184)

¿Y si el renacimiento del Fénix se produjera por el camino menos pensado? Quizá la promesa se cumple, de carambola, con su simple aceptación. El poema de Gelman comienza con un singular mea culpa, puesto en boca de Job:

fui soberbio/creí
que eras una página en blanco
como tu alma/confundí
tu bondad con candor/tu candor
con desvío del mundo/escribí

líneas equivocadas/palabras/
en la noche obsedida de mí/pero no
fui ojos para el ciego/pies al rengo/
me creí revestido de justicia/pensaba
«pereceré en mi nido y como el fénix
redoblaré mis días»/pero fui
insensato y grosero/equivoqué
mi camino hacia vos/ (Gelman 1994:511)

El personaje critica su orgullo, el haber creído saber, merecer, ser justo, bueno y piadoso. Un hombre sin mácula. ¿Pues hasta qué punto conocemos el alcance de nuestros actos? ¿Sus consecuencias nos pertenecen? Y el camino hacia Dios, tantas veces errado por el hombre, no parece ser otro que el de una existencia asombrada, ya libre de ambiciones y preguntas, que se colma a sí misma en el puro goce de ser. Un cuento jasídico advierte:

LAS ABEJAS

Rabí Rafael de Bershad dijo: «Dicen que el orgulloso renace como las abejas. Porque, en su corazón, el hombre soberbio piensa: 'Yo soy un escritor, yo soy un cantor, yo soy grande en el estudio.' Y verdad es lo que se dice de hombres semejantes: que no se volverán hacia Dios ni siquiera en el umbral del infierno. Renacen después de su muerte y nacen de nuevo como abejas que zumban y zumban: 'yo soy, yo soy, yo soy.'» (Buber 1993: 184)

Job parece haber pasado, sin necesidad de reencarnarse, por todos los estados. De la complacencia de sí al abandono, a la pura respiración palpitante. La bondad y la justicia le han conducido al sufrimiento: la soberbia, entendida como anhelo de ser 'algo' –pura satisfacción en la propia identidad y en lo que se posee– ha dado paso a un deshacerse en cenizas fértiles y asombradas: vecinas de la muerte, pero preparadas para cualquier vida. La respiración de Job es deseo del zumbido de la abeja: anhelo previo a cualquier manifestación, germen que lucha silenciosamente en la antesala de la realidad por alcanzar la puerta que le conduzca a nuestro mundo.

María Zambrano nos da, una vez más, las claves de este fijarse en la naturaleza, en la mirada de los otros, de los animales: «Los animales señalados por el Señor se erguían mudos con su enigma sobre Job. Ellos eran signos directos, vasos de la voluntad todopoderosa, y algo así como su séquito, o quizás los guardianes de su insondable ciencia.» (Zambrano, 1955: 404). Los animales no tienen conciencia de sí, como Job, pero se sitúan ante él como un enigma viviente. Sus miradas se encuentran, y en ese cruce parece recalar un aterrador secreto. Dice Job:

Camino ensombrecido, sin ver el sol,me alzo en la asamblea sólo para gritar. Me he vuelto hermano de chacales, y compañero de avestruces. (30:28-29).

Borges cierra el prólogo de Elogio de la sombra con una constatación hermosa y amarga: «La poesía no es menos misteriosa que los otros elementos del orbe. Tal o cual verso afortunado no puede envanecernos, porque es don del Azar o del Espíritu; sólo los errores son nuestros. (...) En este mundo la belleza es común.» (Borges, 1989:317).

Job, en su desposesión absoluta, mudo y apabullado por el inmenso poema de Dios, parece transmitirnos el mismo mensaje. La poesía es aquello que se recibe: la palabra suplicante y al fin revelada. Por ello anida, y eso lo perciben nuestros tres autores, cada uno a su manera, en la Creación, y más concretamente en los animales: seres que nos interrogan desde su silencio, que nos devuelven al misterio, lleno de belleza y de inquietud, al que se enfrenta toda existencia humana.

BIBLIOGRAFÍA

AIZENBERG, Edna (1986): *El tejedor del Aleph: Biblia, Kabala y Judaísmo en Borges*, traducción de David Aguilar, Madrid, Altalena.

BUBER, Martin (1993), *Cuentos jasídicos. Los primeros maestros I*, traducción de Ana María G. de Kantor, Barcelona, Paidós.

BLOOM, Harold (1991): *La angustia de las influencias*, traducción de Francisco Rivera, Caracas, Monte Ávila.

BORGES, Jorge Luis (1989): *Obra poética 1923 / 1985*, Buenos Aires, Emecé.
BORGES, Jorge Luis (1967): «El Libro de Job», Conferencias, Buenos Aires, IICAI.
BUBER, Martin (1993): *Cuentos jasídicos. Los primeros maestros I*, traducción de Ana María G. de Cantor, Barcelona, Paidós.
GELMAN, Juan (1991): *de palabra*, Madrid, Visor.
ZAMBRANO, María (1955): *El hombre y lo divino*, México D.F., Fondo de cultura económica.
ZAMBRANO, María (1987): *Filosofía y poesía*, México D.F., Fondo de cultura económica.



Recordar lo olvidado: Francisco Ayala y Cuba: Colaboradores y viajes

Milena Rodríguez Gutiérrez

Poco, muy poco, se ha indagado sobre la relación de Francisco Ayala con Cuba, sobre su presencia en la isla caribeña. Recientemente, se editaba un libro que recogía los trabajos presentados en un congreso que llevaba por título *Francisco Ayala y América*. En este volumen pueden encontrarse artículos sobre la relación de Ayala con Argentina, Brasil, Puerto Rico y Estados Unidos, pero nada sobre la presencia, física o literaria, del autor de *Muertes de perro* en la tierra de José Martí. Podría aducirse, como excusa para este blanco, que todos los países citados son mucho más importantes que Cuba en la vida de Francisco Ayala. Y agregar que la isla antillana no fue nunca un sitio de residencia para el autor de *El fondo del vaso*, quien no llegó, tampoco, a ser un visitante habitual de aquel país, ni un colaborador asiduo en sus publicaciones. Estos hechos parecen totalmente ciertos. Sin embargo, al explorar este tema, se empieza a descubrir que, aunque mucho menores

Quiero agradecer a la Fundación Francisco Ayala y especialmente a su secretario, Rafael Juárez, el apoyo que me han ofrecido en esta investigación. Asimismo, agradezco en Cuba a Jorge Domingo Cuadriello y a Virgen Gutiérrez Mesa sus atenciones y su colaboración.

que con los países antes mencionados, existen vínculos reales entre el escritor y la isla de Cuba. Y dichos vínculos no son tan insignificantes como en un principio podíamos suponer. Cabe recordar aquí las palabras que en 2004, en el III Congreso Internacional de la Lengua Española, celebrado en la ciudad de Rosario, en Argentina, pronunciara Francisco Ayala a propósito de la lengua y de su experiencia vital:

> Mi vida ha estado embargada por el uso del idioma: de este idioma español que he tenido la suerte de poder conocer y practicar en toda la rica variedad de sus modulaciones, tanto en diversos sectores de mi tierra natal y europea, como pronto, en la generosa extensión del continente americano. (Ayala, 2004)

Y añadía:

> Mis circunstancias personales han determinado [...] que durante períodos diversos de mi procelosa existencia haya disfrutado de dicha variedad [...] en Argentina [...] y por fin en varios países del norte de este continente –en México, en Cuba, en Puerto Rico– he ejercido mis actividades de enseñante y practicado a la vez mi tarea de escritor. (Ayala, 2004)

Lo cierto es que Ayala realizó, al menos, tres viajes a la isla, uno en 1950 y otro en 1952; además de aquel primero, ese obligado de 1939 que dio comienzo a su largo y fructífero exilio, y del que nos habla en sus memorias. Pero también colaboró en las tres revistas emblemáticas de las vanguardias cubanas, la *Revista de Avance*, símbolo por antonomasia de la vanguardia en Cuba en los finales de los años veinte; *Orígenes*, la mítica revista del grupo conocido con este nombre, encabezado por Lezama Lima, publicación que representa en los años cincuenta a las llamadas neo-vanguardias o segundas vanguardias; y *Ciclón*, la revista fundada a mediados de los años cincuenta por Virgilio Piñera y que es, en cierto modo, una especie de Contra-Orígenes, pero no menos deudora de las vanguardias. Se trata, en los tres casos, de revistas que se encuentran entre las más relevantes de la literatura cubana. Ayala tuvo, también, vínculos amistosos con varios escritores cubanos, entre los que podríamos nombrar a Alfonso Hernández Catá, Jorge Mañach, Francisco Ichaso, Félix Lizaso o Eugenio Florit.

En estas líneas, intentaremos dar cuenta de las publicaciones y los viajes cubanos del escritor.

I. Las publicaciones

Vamos a comenzar mencionando las publicaciones cubanas de Ayala. El escritor publicó en Cuba, que hayamos podido documentar, siete textos; seis de ellos son colaboraciones en otras tantas revistas, y el último es un curso sobre derechos humanos, que fue impartido en La Habana en uno de sus viajes.

Estas publicaciones, en orden cronológico, son las siguientes:

1. «El gallo de la Pasión», *Revista de Avance*, N° 17, Año I, Tomo II, La Habana, 15 de diciembre de 1927, p. 130. (Incluido posteriormente en *El boxeador y un ángel*, Madrid, Cuadernos Literarios, 1929).
2. «Bosquejo de la cultura hispánica», *Cuadernos de la Universidad del Aire*, N° 20, La Habana, julio-septiembre 1950, pp. 91-100. (Es versión del artículo publicado posteriormente con el título «Situación actual de la cultura española», dentro del libro *Razón del mundo: la preocupación de España*, Xalapa, Universidad veracruzana, Biblioteca de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias, 1962. Incluido más adelante en el volumen *Hoy ya es ayer*, Madrid, Moneda y Crédito, 1972).
3. «El escritor», *Lyceum*, N° 25, volumen VII, La Habana, febrero 1951, pp. 104-116. (Formará parte, como epígrafe y bajo el título «El escritor en lengua española», del escrito mayor *El escritor en la sociedad de masas*, Obregón, 1956).
4. «El colega desconocido», *Orígenes*, N° 27, Año VIII, La Habana, 1951, pp. 168-179. (Incluido posteriormente en *Historia de macacos*, Revista de Occidente, Madrid, 1955).
5. «La última cena», *Ciclón*, N° 1, Vol. 1, La Habana, enero 1955, pp. 29-31. (Incluido en *Historia de macacos*, Madrid, Revista de Occidente, 1955).

6. «El arte de novelar y el oficio de novelista», *Nueva Revista Cubana*, N° 1, Año II, La Habana, enero-marzo de 1960, pp. 37-42. (Según la bibliografía de Andrés Amorós, fue publicado por primera vez en *La Nación* de Buenos Aires el 21 de junio de 1959. Se incluye posteriormente en el libro *Experiencia e invención. Ensayos sobre el escritor y su mundo*, Madrid, Taurus, 1960).
7. «Derechos de la persona individual para una sociedad de masas», en *Cursos Monográficos. La Declaración universal de Derechos del Hombre. Trabajos del Seminario efectuado en La Habana por la UNESCO y la Academia Interamericana de Derecho Comparado e Internacional, agosto 4-16 1952*, Volumen III, La Habana, Lex, Academia Interamericana de Derecho Comparado e Internacional, 1953, pp. 7-43. (Publicado en Buenos Aires, Perrot, 1953 y posteriormente incluido en la recopilación *Hoy ya es ayer*, Madrid, Moneda y Crédito, 1972).

Respecto a estas colaboraciones cubanas de Ayala, me parece necesario precisar algunas cuestiones. En primer lugar, que sólo dos de ellas resultaban conocidas hasta ahora en España, las que aparecen recogidas en la *Bibliografía de Francisco Ayala*, preparada por Andrés Amorós en 1973. Me refiero a «El gallo de la Pasión» y a «El arte de novelar y el oficio de novelista». Por otra parte, todo parece indicar que, en el caso de los tres escritos de imaginación (como los llamaría el propio Ayala), o sea, «El gallo de la Pasión», en la *Revista de Avance*; «El colega desconocido», en *Orígenes*; y «La última cena», en *Ciclón*, estamos en presencia de las primeras publicaciones, y las únicas, que tuvieron cada uno de estos textos antes de integrar los libros respectivos en que su autor los incluyó. Al menos, en la citada *Bibliografía* no se encuentra documentada ninguna publicación de «El colega desconocido» ni de «La última cena» antes de que ambos relatos se dieran a conocer dentro del libro *Historia de macacos*, de 1955. Lo mismo parece ocurrir con la conferencia «El escritor».

En tercer lugar, considero forzoso aclarar un error que se ha venido repitiendo respecto a «El gallo de la Pasión». En sus *Recuerdos y olvidos* Ayala escribía refiriéndose a sus textos van-

guardistas y específicamente a sus «ficciones breves»: «Son en conjunto obritas de corta extensión –alguna, minúscula, como la que redacté bajo el título "El gallo de la Pasión" para la revista *Gallo*, de García Lorca» (111). Por supuesto, no es posible negar que «El gallo de la Pasión» haya sido un texto escrito para la revista *Gallo*, probablemente así sea, ya que lo dice el propio autor en sus memorias y considerando también la similitud entre ambos títulos. Sin embargo, lo cierto es que esta prosa poética se publica por primera vez en la *Revista de Avance*, en diciembre de 1927, dos meses antes de que se edite el primer número de *Gallo*, correspondiente a febrero de 1928. Por otra parte, a pesar de lo que dice Ayala, información que recoge posteriormente Andrés Amorós en su *Bibliografía* de 1973, «El gallo de la Pasión» no aparece en la revista *Gallo*. El texto de Ayala que encontramos en esta revista es otro, «Susana saliendo del baño», incluido en el número 2, correspondiente a abril de 1928[1]. A la confusión originada con estos dos textos de Ayala se ha referido recientemente el estudioso Andrés Soria Olmedo, quien también insiste en que «El gallo de la Pasión» apareció exclusivamente en la Revista de Avance en 1927 y no en *Gallo* (Soria Olmedo, 2006: 202).

Por último, y aunque no se trata de una colaboración de Ayala, me parece interesante señalar que en el número 3 de la revista *Ciclón*, correspondiente a mayo de 1956, encontramos una reseña sobre *Historia de Macacos*, titulada «Una nueva obra de Francisco Ayala» (Ciclón, Volumen 2, número 3, mayo 1956, págs. 52-53), firmada por Julio Rodríguez Luis, quien fuera colaborador en la revista *La Torre*. Veamos, para finalizar este recuento de publicaciones, un breve fragmento de esta reseña:

> Las observaciones más inteligentes de la obra se concentran en las dos últimas historias: «Un cuento de Maupassant» y «El colega desconocido», que contienen extraordinarias impresiones psicológicas, y en particular, sobre la psicología del escritor, así como opiniones sobre alguna faceta de la esencia de la lite-

[1] Debo añadir que consulté la edición facsimilar de la revista *Gallo*, realizada por Antonio Gallego Morell en colaboración con Cristopher Maurer y publicada en Granada en 1988 por la editorial Comares, que incluye los «Materiales para un tercer número de *Gallo*»; entre los materiales para ese tercer número que nunca salió, no se encuentra tampoco «El gallo de la Pasión».

> ratura e inclusive sobre la cultura en general, que revelan en el autor gran lucidez.
>
> Para mí, la mejor de las narraciones de *Historia de macacos* es la última: «El colega desconocido», especie de indagación desesperada por los círculos infernales de la subliteratura, que concluye en un final muy realista que no es optimista ni tampoco pesimista; que no es sólo una de esas cosas porque es las dos –un final al que conviene decir que la censura (no se olvide decir que el libro es español publicado en España) ha suprimido una de sus más ágiles observaciones: sobre la posibilidad de un Dios analfabeto para todo lo que no verse sobre los corazones–: un final doloroso como lo que al cabo expresa, la siempre extraña, difícil vocación del hombre que escribe, de este hombre que va levantando con su sangre y su sudor más puros el edificio espiritual de una cultura. Y como en todos los cuentos del libro, en «El colega desconocido» falta, tras de adivinar tanto sendero portador de recompensas, la voluntad superior que los transite para después mostrárnoslos. (53)

Examinemos ahora otro vínculo ayaliano con Cuba, sus viajes a la isla. Como veremos, estas estancias en la isla ponen de manifiesto la veracidad de esa afirmación que formula Luis García Montero a propósito de los viajes del escritor: «Los viajes son una experiencia muy propicia para comprobar la unidad que se da entre vida, literatura y preocupación intelectual en la obra de Ayala» (García Montero, 2006: 117).

II. 1939: el primer viaje

En sus *Recuerdos y olvidos*, el propio Ayala nos dice que fue precisamente Cuba el primer punto de ese largo, terrible en su origen y a pesar de todo provechoso viaje que constituyó su exilio. Cuba constituye así el comienzo del *voyage au bout de la nuit*, como lo denominaría el propio Ayala (Ayala, 2005: 16) que se viera forzado a emprender el escritor. A través de sus propias memorias, podemos saber que es 1939 la fecha de esa primera estancia del escritor en la isla. Escasa información más sobre este viaje y los posteriores realizados por el escritor a la isla, nos ofrecen, sin embargo, sus memorias. Sobre éste en particular, que, como es conocido se inicia desde París, Ayala escribe:

> ...tan pronto como pude recuperar a mi hermano Enrique (quien con su uniforme de carabinero, había sido internado en el campo de concentración

de Argelès-sur-mer de donde conseguí sacarlo al cabo de catorce o quince días, ya medio muerto, pues se iba patas abajo de la disentería) embarcamos todos en un mercante inglés rumbo a Cuba, único país para el que, gracias a la bondad de quien llevaba ese consulado en París, había conseguido las necesarias visaciones. (256-257)

En este punto de las memorias, merece la pena que nos detengamos, y que hagamos alusión a la nota que Ayala coloca en el libro a continuación. Dice:

Era cónsul allí una mujer, Flora Díaz Parrado, poeta conocida, y espíritu generoso cuya conducta hacía contraste con la rapacidad inhumana de tantos diplomáticos como aprovecharon la desgracia española para lucrarse. Flora nos facilitó con total desprendimiento cuanto necesitábamos. Después de tantísimos años, he tenido la alegría de encontrarla de nuevo, exiliada ahora en Madrid. (257)

Nos parece justo, al comentar este viaje de 1939, dedicar cierta atención a esta escritora cubana a la que Ayala reserva un breve pero entrañable espacio en sus memorias. Y creemos que, haciéndolo, somos fieles al pensamiento de Ayala, quien ha escrito en sus *Recuerdos y olvidos*:

Cuando de generosidad o de otras virtudes morales se trata, entiendo yo que es más propicio referirse a personas individuales, a seres humanos concretos que a colectividades. De otro modo, se incurre en el riesgo de dar expresión al vacío. (267)

La relación entre Ayala y Flora Díaz Parrado no fue acaso de amistad, ni tampoco ese vínculo parece haberse desarrollado dentro del ámbito literario. Sin embargo, Flora Díaz Parrado tuvo, sin duda, un papel decisivo en la vida de Ayala.

Pero, ¿quién fue realmente esta mujer? En la Cuba de hoy, apenas se conoce. Si se consulta, por ejemplo, el *Diccionario de Literatura cubana*, editado en 1980, no se encontrará ninguna referencia a Díaz Parrado. Sin embargo, si revisamos la más reciente *Historia de la Literatura cubana* y nos fijamos en el Tomo II, publicado en 2003 y que abarca la literatura del llamado período republicano[2], podemos leer lo siguiente:

---

[2] En Cuba se conoce como *período republicano* al espacio de tiempo comprendido entre 1898, año de la independencia de la isla, y finales de 1958. Se

Flora Díaz Parrado, 1893... [los puntos suspensivos indican que se desconoce cuando murió]. No sería exagerado afirmar que después de GGA [léase Gertrudis Gómez de Avellaneda] y hasta Flora Díaz Parrado, no encontramos en nuestra dramática una voz femenina original, hermosa en la captación de lo teatral contemporáneo por las mágicas invenciones para expresar un modo cubano de ser y de sentir desde una finísima percepción de la realidad que se hace teatro para dialogar sin fronteras. Así entendemos la dramaturgia de Flora Díaz Parrado, de sólo siete obras y dada a conocer entre 1941 y 1944. (629)

Aunque Ayala llama *poeta* a Díaz Parrado, debemos entender aquí la palabra en ese sentido original, amplio, que le otorga el autor de *El jardín de las delicias*. Lo cierto es que Flora Díaz Parrado se dedicó al teatro y entre sus obras destacan *El velorio de Pura*, *El remordimiento*, *El odre* o *Juana Revolico*. Es el suyo, según se ha dicho, un teatro de vanguardia, calificado como universalista y a la vez nacional, en el que se han visto influencias de Lorca o Nicolás Guillén.

Por otro lado, la labor de esta mujer como embajadora y salvadora de exiliados republicanos españoles no parece haberse reducido a la ayuda prestada a Ayala. Según Jorge Domingo Cuadriello, Flora Díaz Parrado es también la que consigue los visados cubanos para el caricaturista catalán Luis Bagaría. Además, algún papel pudo haber tenido también en la estancia en Cuba de Manuel Altolaguirre y Concha Méndez; o al menos, ellos debían estar enterados de su destacada actividad en el auxilio de exiliados republicanos. Lo cierto es que Paloma Altolaguirre nos ha sugerido, indirectamente, la posible existencia de nexos entre ellos, al reproducir una carta de Pascual Méndez, dirigida en 1949 a su hermana Concha Méndez mientras se encontraba prisionero en el campo de concentración de Gurs, en Francia. Así, en el comienzo de esta carta, escrita el 9 de marzo, podemos leer:

---

trata así del período histórico en el que transcurrió la República de Cuba hasta 1959, año del triunfo de la Revolución. Por extensión, las manifestaciones artísticas (y también sociales, etcétera), reciben el nombre de estos períodos históricos. Se habla así en la isla de la *literatura republicana* y de la *literatura revolucionaria*.

> Querida Concha:
> He recibido tu carta fechada el 12 de Febrero. Me alegro de tener tus señas fijas porque demuestra que vais estabilizando vuestra vida.
> Escribí como te decía en mi anterior carta a Doña Flora Díaz Parrado y me han contestado de la legación que no está aquí. No sé si no ha llegado aún o es que ya ha regresado a Cuba [...]. (Altolaguirre, 2004: 53)

Paloma Altolaguirre dice desconocer quién es esta Flora Díaz Parrado. En Cuba, ya lo sugerimos antes, tampoco se ha escrito mucho más sobre ella[3]. Es una de las muchas figuras de ese ya larguísimo exilio producido por la Revolución cubana que, en algún momento, habrá que recuperar en Cuba, aunque esa labor acaso está ya comenzando. También en España merecería Díaz Parrado cierta atención, considerando su destacada, aunque olvidada ayuda a los exiliados republicanos españoles. Uno se pregunta qué se dirían el español y la cubana cuando se reencontraron, como cuenta Ayala en sus memorias, muchos años después en Madrid. Un reencuentro en el que los papeles se habían invertido y ella era, entonces, la exiliada y él, ya, por fin, el peregrino en su patria.

Durante este primer viaje de 1939, según nos siguen informando sus *Recuerdos y olvidos*, Ayala frecuenta a Altolaguirre y a Concha Méndez, que por esas fechas vivían en Cuba. Es también en 1939 cuando el escritor conoce personalmente a sus amigos de la *Revista de Avance*, aquellos que publicaron «El gallo de la Pasión» en 1927 y de los que nos dice:

> En La Habana me puse en contacto con los escritores que ya conocía de nombre o por correspondencia –pues incluso había colaborado ya desde España en alguna de sus revistas, y a varios de ellos, Jorge Mañach, Félix Lizaso, Paco Ichazo (sic)[4], habría de volverlos a encontrar años más tarde en mis visitas a Cuba desde Puerto Rico y, por fin, exiliados ellos a su vez en Estados Unidos. (259)

---

[3] Sí, existe, sin embargo, un estudio de Matías Montes-Huidobro, publicado en Estados Unidos en fechas recientes y titulado *El teatro cubano durante la República: Cuba detrás del telón* (Denver, 2004), en el que se dedica atención a la obra de Díaz Parrado.

[4] Paco o Francisco Ichaso, con *s*, es en realidad el nombre de este escritor cubano.

Nos parece apropiado explicar aquí, aunque sea de modo somero, qué fue la *Revista de Avance*, publicación que inició, como hemos dicho, las colaboraciones de Ayala en Cuba. Ante todo, digamos que su verdadero título era en realidad el año de publicación de la revista, seguido del subtítulo «revista de avance», en letras minúsculas. Fue una publicación primero quincenal y luego mensual, de tres años de duración, que publicó 50 números desde 1927 hasta 1930. Su consejo editorial estuvo integrado, en un primer momento, por Jorge Mañach, Juan Marinello, Francisco Ichaso, Alejo Carpentier y Martín Casanovas. Sin embargo, cuando Ayala publica su prosa poética, ni Carpentier ni Martín Casanovas forman parte ya de la redacción. En su lugar, estaban el poeta José Zacarías Tallet y el ensayista Félix Lizaso.

La *Revista de Avance* resulta fundamental para acercarse a ese período de las letras cubanas de los años 20 y 30. La significación y el valor de la revista quedan resumidos en esta frase de uno de sus principales estudiosos, Carlos Ripoll. Escribe el crítico:

> La Revista de Avance es un importante episodio en la historia literaria de Cuba. Desde sus páginas el verso y la prosa reciben el impulso renovador de una época ansiosa de cambios profundos. No fue un órgano estridente del más violento vanguardismo, porque sus editores hicieron una selección cuidadosa y asimilaron solamente lo más productivo del arte nuevo. Ese equilibrio les permitió ser el medio por el cual Cuba se comunicaba con lo mejor del revolucionario mundo artístico que ya había surgido en Europa y América. (Ripoll, 1969: 5)

Entre los colaboradores más asiduos de la revista destacan reconocidos escritores cubanos: Emilio Ballagas, Regino Boti, Agustín Acosta, José María Chacón y Calvo, Lino Novás Calvo, Eugenio Florit, Mariano Brull, Rafael Esténger, Regino Pedroso. En ella aparecieron también trabajos de escritores extranjeros, principalmente españoles y latinoamericanos: Alfonso Reyes, César Vallejo, Miguel de Unamuno, Ortega y Gasset, Américo Castro, Horacio Quiroga, Díaz Plaja, Miguel Ángel Asturias, Jean Cocteau, Waldo Frank, Mariano Azuela, Antonio Marichalar, Luis Cardoza y Aragón, Luis Araquistain, Juana de Ibarbourou, Xavier Villaurrutia. Destacan también en la revista sus traducciones, muchas veces las primeras en español, que dieron a

conocer obras de Bertrand Rusell, Blaise Cendrars, Paul Morand, Supervielle.

Avance tuvo también un papel importante en la difusión de la música y las artes plásticas en Cuba. En ella colaboraron destacados pintores cubanos, como Víctor Manuel y Carlos Enríquez. La revista realizó algunos números monográficos, entre los que merecen citarse los dedicados a Federico García Lorca, a Ramón Gómez de la Serna, a José Martí. Por otra parte, como empresa editorial, *Avance* publicó libros de Regino Boti, Marinello, Suárez Solís, Ichaso, entre otros.

Habría que agregar que después del triunfo de la Revolución cubana ha habido en la isla una relectura tergiversada, manipulatoria, de la revista. Así, los editores de *Avance* que permanecieron en Cuba, Marinelo, Carpentier, Tallet, Martín Casanovas, o sea, los editores con militancia o simpatía comunista, «presentaron aquella publicación y, en general a la generación del 27 cubano, como una élite polarizada entre dos alas: la izquierda, encabezada por ellos mismos, y la derecha, personificada por Jorge Mañach, Francisco Ichaso y Félix Lizaso» (Rojas, 2006: 94).

Lo cierto es que esta re-visión no se corresponde con la realidad de la revista; las divergencias políticas entre los editores (los liberales Mañach, Ichaso y Lizaso, y los comunistas) no supusieron una fractura, ni una distancia insalvable; dieron pie, eso sí, a debates, discrepancias; pero, como escribe el estudioso cubano Rafael Rojas, una simple ojeada, superficial de la revista, muestra «la coexistencia en ella de varios discursos [...] dentro de un mismo proyecto editorial» (Rojas, 2006: 99). Y es que *Avance*, y esa es una de las razones de su calidad, fue una revista plural, en la que, incluso, sus propios editores, desde ideologías diferentes, fueron capaces de dialogar entre sí y aún de apoyarse, en determinados momentos, en los puntos de vista del otro.

Tal vez ese cambio de posiciones, esa re-visión interesada y falseadora por parte de los editores comunistas del proyecto de *Avance*, llevados a cabo después del triunfo de la revolución cubana, incomodaran a Francisco Ayala. Lo cierto es que en sus memorias menciona sólo a los editores liberales de *Avance*, luego exiliados, entre sus amigos escritores cubanos, cuando en las *Conversaciones* con Rosario Hiriart, publicadas en 1985 había dicho al ser pregun-

tado sobre los escritores con los que tuvo vínculos durante su estancia en Puerto Rico:

> «Conocí y traté algo –no tanto como hubiera querido– a Alfonso Reyes; mucho, a Gabriela Mistral; bastante a Félix Lizaso, Francisco Ichazo (sic), Jorge Mañach y Juan Marinello» (Hiriart, 1982: 31).

Ningún nombre cubano más, vinculado a este primer viaje a Cuba, es mencionado en las memorias, aunque Ayala asegura que en esta breve estancia confirmó amistades e hizo otras nuevas. (259)

Después de unas pocas semanas en Cuba, Ayala partiría a Chile y de ahí, a Argentina.

Quiero ahora detenerme en los dos viajes posteriores a 1939 realizados por el escritor a la isla. Nada se dice de estos viajes en las memorias y muy poco se ha escrito sobre ellos en otros lugares. Ambos viajes nos ofrecen, sin embargo, mayores noticias sobre algunas de las publicaciones ayalianas a las que nos hemos referido.

III. 1950: el segundo viaje

Es en el año 1950 cuando se produce el segundo viaje de Francisco Ayala a la isla de Cuba. Conocemos de este viaje a través de ciertas fuentes cubanas, externas a nuestro protagonista. Como la conferencia «Francisco Ayala, desde esta orilla», pronunciada en la Casa de las Américas de La Habana por el importante estudioso cubano Salvador Bueno dentro del ciclo –auspiciado por la Embajada de España, el Instituto de Cooperación Iberoamericana, la Casa de las Américas y el Centro de Promoción Cultural Alejo Carpentier–, *Los Cervantes en la isla*, celebrado en La Habana entre 1991 y 1993. Dicha conferencia fue posteriormente editada, junto al resto del ciclo, en 1994. En este artículo de 1994, Bueno hace referencia a otro, el publicado en aquel año de 1950 en un periódico habanero por el propio estudioso cubano, un artículo que reseñaba, precisamente, una de las conferencias que impartiera Ayala durante su estancia en La Habana en 1950.

Podemos citar una segunda fuente que corrobora este viaje. Se trata de Jorge Domingo Cuadriello, uno de los principales estu-

diosos de los vínculos literarios entre España y Cuba, quien también lo menciona en su libro *Españoles en las letras cubanas. Diccionario bio-bibliográfico*, de 2002. Puede afirmarse que este segundo viaje de Ayala es el que se encuentra más documentado y, como veremos, parece haber sido también el más fructífero del escritor a Cuba. Así, Domingo Cuadriello nos informa que el escritor llegó a la Habana en 1950, procedente de Argentina y que el 30 de julio de ese mismo año apareció su conferencia «Bosquejo de la cultura hispánica» en los *Cuadernos de la Universidad del Aire*. Añade asimismo que el día 3 de agosto dictó en *Lyceum* la conferencia «El escritor» y que, además, ofreció un curso de sociología en la Escuela de Verano del Centro de Altos Estudios de la Universidad de La Habana (Domingo, 2002:190)[5].

Debemos decir que es probable que, en realidad, Ayala haya llegado a Cuba procedente de Puerto Rico y no de Argentina, ya que es precisamente en este año de 1950 cuando el escritor se traslada a Puerto Rico. Respaldan nuestra hipótesis las palabras de Luis García Montero, quien ha escrito que «durante los años pasados en Puerto Rico aumentó la actividad viajera de la familia Ayala» y se refiere, de pasada, a su viaje a Cuba (García Montero, 2006: 112). Lo más importante, sin embargo del viaje de 1950 del escritor a la isla es que éste deja, al menos, el saldo de dos conferencias, publicadas posteriormente, y un curso de Sociología. Sobre este último, hemos encontrado un nuevo dato que lo corrobora. Así, en 1950, la *Revista Cubana de Filosofía* publicaba en su sección «Recuento de actividades filosóficas», la siguiente nota:

> En la Décima Sesión de la Escuela de Verano de la Universidad de La Habana dictaron cursos el profesor Juan Roura Parella sobre *La filosofía de la vida* de Dilthey y Spranger y Francisco Ayala sobre *Filosofía de la Cultura* e *Introducción al estudio de la sociedad humana*. Ambos profesores han dejado una espléndida impresión de su competencia y seriedad filosófica.

[5] En su diccionario, Domingo Cuadriello apunta además que en 1949 se publicó en Cuba el *Tratado de sociología* de Ayala. Pero éste es un dato que no hemos podido verificar y que a todas luces parece ser un error del estudioso, una confusión con este Curso de Sociología o con la edición de los *Cursos monográficos* de 1953.

Lamentablemente, ninguna publicación cubana parece haber recogido este curso de Ayala en su vertiente de sociólogo, por lo que no nos es posible ofrecer más detalles.

Continuemos ahora con las conferencias, de las que tenemos la suerte de contar con su publicación. Veamos la primera, la pronunciada en la llamada Universidad del Aire. Habría que empezar diciendo que la Universidad del Aire era un programa radiofónico, auspiciado por el sobresaliente pensador cubano Jorge Mañach, viejo conocido de Ayala desde los tiempos de la *Revista de Avance*, de la que Mañach era, como hemos visto, uno de los editores. El programa estaba concebido con un propósito divulgativo, de despertar interés en los oyentes por temas relacionados con la cultura, entendida en un sentido amplio (literatura y arte, pero también ciencias sociales y naturales). La Universidad del Aire fue un programa pionero en América Latina en el uso de los medios de comunicación de masas para la difusión de la cultura (Rovirosa, 1985); comenzó a emitirse en 1932 en la emisora CMBZ, aunque en esta primera época estuvo en las ondas apenas un año, hasta finales de 1933; el programa se retomó en 1949, ahora en la poderosa emisora CMQ y se mantuvo en el aire hasta 1952, período durante el cual se produce la colaboración de Ayala. Por la Universidad del Aire desfilaron figuras importantes de la cultura cubana, como el propio Mañach, Fernando Ortiz, Emilio Ballagas, José María Chacón y Calvo, Francisco Ichaso, Gastón Baquero o Cintio Vitier. Pero también extranjeras, sobre todo españoles exiliados como María Zambrano, Ferrater Mora, Gustavo Pittaluga o Francisco Ayala. El programa se complementó con los *Cuadernos de la Universidad del Aire*, que recogían las charlas y disertaciones de las emisiones radiofónicas.

La charla que Ayala pronunció en el programa en 1950 se tituló, como hemos dicho, «Bosquejo de la cultura hispánica», publicada en el número 20 de los *Cuadernos*. Constituye un texto poco usual en la obra de Ayala, ya que se trata de una versión del que apareció posteriormente bajo el nombre de «Situación actual de la cultura española», incluido en el volumen publicado por la Unesco en París bajo el título de *L' Originalité des cultures: son rôle dans la compréhension internationale*, en 1953, y que el escritor ubicará más tarde en su libro *Razón del mundo: la preocupación de España*, publicado por la Uni-

versidad veracruzana en 1962. Más que detenerse en la conferencia en sí, que posee sólo ligeras variantes con respecto a la versión que se encuentra en *Razón del mundo*, resulta interesante destacar que su publicación en los *Cuadernos* se acompaña –tal y como ocurría con todas las charlas radiofónicas– del debate suscitado en el programa a propósito de la misma. En este breve debate interviene el propio escritor, pero también otros intelectuales como el pedagogo argentino Juan Mantovani y hasta un oyente.

Volvamos, para dar por finalizado el viaje de 1950, a la conferencia impartida por el escritor en el Lyceum. Antes de proseguir, digamos que el Lyceum y Lawn Tennis Club de La Habana era una de las instituciones culturales de mayor prestigio durante la época de la República cubana. Se fundó en 1928, por iniciativa de las periodistas Berta Arocena y Renée Méndez Capote y estaba gestionado por una asociación de mujeres que tomó como modelo para su creación el Lyceum femenino que en ese mismo año acababa de constituirse en Madrid. Durante un largo período de tiempo, hasta su impuesto cierre –«incautación», lo llama Rosario Rexach (Rexach, 1989)– en 1968, fue uno de los centros de difusión de cultura más importantes en Cuba. El Lyceum organizó exposiciones, conferencias, cursos literarios, representaciones teatrales, conciertos de música; convocó becas y concursos literarios; contó con una biblioteca pública, inaugurada en 1942, que tuvo un papel significativo en la formación de jóvenes de escasos recursos económicos[6]. Por el Lyceum pasaron notables personalidades de las letras cubanas, como Emilio Ballagas, José Lezama Lima, Dulce María Loynaz, Virgilio Piñera, Alejo Carpentier, Eliseo Diego, Humberto Piñera Llera, Roberto Fernández Retamar o Cintio Vitier, quien impartió allí, en 1957, su célebre curso *Lo cubano en la poesía*, convertido hoy en título canónico de la literatura cubana. Pero el Lyceum también recibió a escritores extranjeros, de la talla de García Lorca, Faulkner, Alfonso Reyes, Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou, Victoria Ocampo; entre

[6] Como dato llamativo, podemos señalar que en la novela *La Habana para un infante difunto*, de Guillermo Cabrera Infante, el Lyceum es uno de los espacios recurrentes, lugar donde se conocen sus protagonistas, y se hace, a menudo, mención de sus conciertos y exposiciones y de su famosa biblioteca.

ellos, también, unos cuantos exiliados españoles, como el propio Ayala, Juan Ramón Jiménez, María Zambrano, Zenobia Camprubí, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre, Rafael Alberti y María Teresa León. En 1936 comenzó a editarse la revista *Lyceum*, asociada a la institución y dirigida por Camila Enríquez Ureña y Uldarica Mañas, que se publicó hasta 1961.

La conferencia pronunciada por Francisco Ayala en el Lyceum el 3 de agosto de 1950 se tituló «El escritor» y es un texto que se integrará, posteriormente, dentro del libro *El escritor en la sociedad de masas*, bajo el título de «El escritor en lengua española», publicado en México en 1956. No es nuestro objetivo en este trabajo detenernos en este difundido texto del escritor. Sin embargo, sí nos parece oportuno dar a conocer a los lectores españoles el artículo que escribiera Salvador Bueno reseñando esta conferencia, artículo hasta ahora ignorado sobre el escritor y al que antes nos hemos referido; escrito que nos permite, además, hacernos una idea sobre la recepción que tuvo esta conferencia en el público cubano en general y particularmente entre los intelectuales. Así, el 4 de agosto de 1950, Bueno publicaba en el periódico «Alerta» su artículo-reseña, titulado «El escritor a la intemperie». Veamos parte del artículo:

> Francisco Ayala, el autor del Tratado de Sociología, de «Razón de mundo» y de los relatos «La cabeza del cordero», español de ley y de dignidad, dictó una conferencia en el Lyceum con el escueto título de «El escritor». Con ponderación y perspicacia, la doctora Rosario Rexach presentó al distinguido visitante con unas palabras que revelaban el conocimiento de su obra y la participación e identificación con muchas de sus ideas. (4)

Más adelante, se refiere ya a la charla de Ayala:

> Es cuestión destacada en la crítica literaria actual percibir la existencia de ciertos temas y subtemas en la obra de un escritor. Más valiosa aún, la propia confesión de un tema dado. Las consideraciones preliminares de Francisco Ayala iban a resumir el tratamiento y secuencia de este tema del escritor en su misma obra. Dicho tema, perseguido en artículos y en su libro *Razón de mundo*, tuvo recientemente un análisis más ceñido y recio en un trabajo dominical «Para quién escribimos nosotros» que apareció publicado en *Cuadernos Americanos*. La implacable disección –son sus palabras– realizadas en esas páginas movieron a un joven escritor español, que en la propia

península escribe, Ricardo Gullón, a preguntar a Ayala sobre las consecuencias y derivaciones de sus radicales ideas en torno al escritor y a su influencia en el mundo actual. La lectura del Lyceum constituyó la respuesta de Ayala a las cuestiones por él mismo propuestas en ensayos anteriores. El escritor de hoy, digámoslo sin ambages, vive a la intemperie, en una desolada, desconsolada, horrible soledad. El escritor escribe para ser leído. Por la posteridad, por un círculo reducido o por una multitud de personas. En ciertos casos, escribe para que él, en su soledad creadora, goce –o padezca– con sus escritos. Kafka condenó sus obras a la desaparición [...].

¿Qué es esta actividad singular, anómala, considerada como oficio de escribir?, pregúntase el disertante en el curso de su lectura [...].

La primera parte de la conferencia venía a presentar tanto la psicología como la sociología del escritor.

La segunda parte de la lectura: escritor como exiliado, severa y adolorida aseveración, idea de la unidad de la literatura hispánica –producto del destierro– fijó la falsedad de unas literaturas nacionales construídas sobre la existencia de unos estados soberanos.

Los prohombres americanos, Darío y otros, evidencian su total entronque hispano. Lo demás es falsa autoctonía, pintoresquismo, indigenismos que no han llegado a producir una obra maestra.

Nos parece que hubo una desviación en los propósitos iniciales del ensayo que iban hacia una caracterización del escritor, de su ofiicio y de su circunstancia sociológica. Pero el profesor Ayala llevó sus elucubraciones, siempre valiosas, hacia la existencia de una literatura española de allende y aquende los mares.

La conferencia del ilustre profesor español señaló algunos síntomas de gravedad suma en la profesión del escritor. Prefirió entonces dejar esta meditación para penetrar en el problema de la existencia de una literatura continental y peninsular, que entrega sólo las diferencias regionales, pero que se mantiene regida por una misma reacción, actitud y expresión ante el mundo.

La selecta y numerosa concurrencia que llenaba el salón liceísta aplaudió largamente al distinguido visitante. (4-5)

IV. 1952: el tercer viaje

Tenemos, pues, establecidos dos viajes de Francisco Ayala a Cuba. Vamos a referirnos al tercero. Hay que decir que este tercer viaje se encuentra mucho menos documentado. Por ejemplo, Salvador Bueno asegura que Ayala estuvo en Cuba sólo en dos ocasiones, en las fechas antes mencionadas, 1939 y 1950 (Bueno, 1994: 352). Por su parte, Domingo Cuadriello habla de un tercer

viaje, ocurrido en 1958 y señala que en abril de ese año Ayala impartió un curso de conferencias sobre Cultura española, auspiciado por el Instituto Nacional de Cultura (Domingo, 2002: 190).

En nuestras investigaciones sobre estas estancias de Ayala en Cuba, me dirigí a Domingo Cuadriello, solicitándole algún dato que demostrara fehacientemente la existencia de este tercer viaje, ya que en la breve referencia sobre el escritor que aparece en su diccionario ninguna fuente se menciona al respecto. Domingo Cuadriello, gentilmente, me remitió a Rafael Marquina y a una reseña aparecida en el periódico *Información* el día 15 de abril de 1958.

Aclaremos, antes de referirnos a la reseña, que Rafael Marquina fue un importante periodista, crítico de arte, dramaturgo, traductor; un también español nacido en Barcelona en 1887 y radicado en Cuba desde 1935; correspondiente de la Academia cubana de la Lengua y miembro del PEN Club cubano. Una figura, pues, de autoridad.

Efectivamente, Rafael Marquina escribe en su sección diaria del periódico *Información*, titulada «Vida cultural y artística», el día martes 15 de abril de 1958 la siguiente nota:

> Hoy: A las seis de la tarde- En el Centro de Altos Estudios, Instituto Nacional de Cultura (Palacio de Bellas Artes). Primera conferencia del curso del doctor Francisco Ayala «Bosquejos y problemas de lo español» (B2).

Y continúa en comentario más extenso que transcribo al completo:

> En el Centro de Altos Estudios del Instituto Nacional de Cultura, empezando hoy, dictará un curso de cuatro lecciones Francisco Ayala, uno de los más valiosos exponentes de la cultura española en exilio y que goza, como cultor de las disciplinas sociológicas, de renombre extraordinario. Ya en Cuba pudo hace unos años demostrar la alta valía de su saber. El curso que ahora anuncia es de interés subidísimo y de mucho meollo: «Bosquejo y problemas de lo español». La primera lección, hoy a las seis de la tarde en Bellas Artes, trata de «Genio y figura de España. Lo típico; la españolada». Francisco Ayala no es un lírico exultador de tópicos, sino un pensador acucioso que investiga no sólo en documentos sino en la lección de los hechos y en las manifestaciones de lo caracterológico; no es un historiador sino un analista con un gran caudal de humanidades que maneja y utiliza con certeridad de inteligencia y agudeza de espíritu. Sus libros son todos ricos en

> sabiduría de creación. Por todo ello, este curso –cuya matrícula sigue abierta– se rodea de expectación asegurada en creencia de que ha de ser tan notable como interesante. Al dar al querido amigo Francisco Ayala un gran abrazo de bienvenida, nos complace de antemano la certeza del nuevo buen suceso que ha de recoger en su nuevo viaje a Cuba. (B2)

Podría creerse entonces que Ayala estuvo en Cuba en abril de 1958 y que impartió allí un interesante curso sobre problemas de lo español que a Marquina, también español, sin duda conocedor y admirador de la obra de Ayala y autor él mismo de una *Introducción a una indagación de la españolidad*, publicada en 1956, debió parecerle sin duda muy atractivo. Sin embargo, en el mismo periódico, *Información* y en la misma sección «Vida cultural», Rafael Marquina escribía el jueves 17 de abril del mismo año, 1958:

> Postergación: Se dio aquí el anuncio de un interesante curso que un inminente profesor español había de dictar en el Centro de Altos Estudios, del Instituto Nacional de Cultura en esta semana. A última hora se recibió aviso del disertante posponiendo –decidida por él– la postergación del curso. Lo hacemos público como excusa por una falsa noticia que quizás queda más que postergada. (B2)

Después de estas palabras, Marquina, evidentemente contrariado por el nuevo anuncio que le corresponde hacer y en el que tiene que desdecirse de lo dicho, se enreda en una graciosa disquisición sobre el significado del verbo «postergar» y enumera varios de sus sinónimos: «diferir», «aplazar», «dilatar». Para terminar diciendo lo que en definitiva interesaba verdaderamente a sus lectores, y también a nosotros: «Lo que importa es que ha quedado aplazado el curso que el Dr. Francisco Ayala habría de pronunciar en el Centro de Altos Estudios». (B2)

Así que todo parece indicar que no hubo viaje en 1958. Aunque, sin duda, la primera reseña de Marquina, con sus especificaciones sobre el número de lecciones y aún del título de la lección primera, prevista para el 15 de abril, hacen pensar que el curso fue planificado y aceptado por el escritor. Ignoramos, sin embargo, las causas que llevaron a su cancelación y si éstas se debieron a los organizadores o al propio escritor.

Sí hubo, sin embargo, un tercer viaje de Francisco Ayala a Cuba. Sólo que no se llevó a cabo en 1958, sino en 1952. Tampoco fue Ayala a la isla en calidad propiamente de escritor, sino

como profesor y sociólogo y en su papel de colaborador de la UNESCO. Tal vez esta circunstancia explique que este viaje de 1952 haya pasado desapercibido. No se trata de un viaje motivado por razones literarias y probablemente ha escapado, por esta causa, a la atención de sus investigadores y estudiosos, centrados básicamente, como es lógico, en el ámbito de la literatura.

Este viaje de 1952 dejó, no obstante, una huella material. Durante este viaje, Ayala participó en un seminario sobre la Declaración Universal de los Derechos Humanos, auspiciado por la UNESCO y la Academia Interamericana de Derecho Comparado e Internacional. Dicho seminario fue recogido en una publicación de 1953 bajo el título de *Cursos monográficos*, volumen III, que apareció bajo el sello de una de las editoriales cubanas más significativas en aquellas fechas, sobre todo en el ámbito del derecho, la editorial Lex. Como dato suplementario, agreguemos que la editorial Lex estaba también dirigida por un exiliado republicano español, Mariano Sánchez Barroso, abogado, político y periodista, quien, simpatizante anarquista durante la Segunda República española, llegó a ser Subsecretario de Justicia en el gobierno de Largo Caballero. Sánchez Barroso volvió a convertirse en exiliado en 1961, cuando se marchó de Cuba al declararse el carácter socialista de la revolución, y es otra de esas figuras que se encuentran hoy en el olvido tanto en Cuba como en España La editorial Lex se dedicaba fundamentalmente a la publicación de textos jurídicos, aunque también aparecieron en ella libros pertenecientes al ámbito literario, filosófico o histórico. Esta editorial fue la que publicó por primera vez las *Obras completas* de José Martí, en 1946 y editó, además, algunos libros del también integrante de la España peregrina Juan Chabás, radicado en Cuba hasta su muerte en 1954.

Pero volvamos a los *Cursos Monográficos*. Según consta en su prefacio, firmado por Ernesto Dihigo, director de la Academia Interamericana de Derecho, el seminario fue impartido en La Habana, en el Centro Regional de la UNESCO en el Hemisferio Occidental, entre los días 4 y 16 de agosto de 1952. El prefacio también nos cuenta que el Seminario consistió en tres cursos monográficos y cinco conferencias. A dichos cursos concurrieron, según se sigue diciendo en esta introducción, estudiantes de Argentina, Chile, Cuba, Ecua-

dor, Estados Unidos, Honduras, Nicaragua, Panamá, Paraguay y República Dominicana. Los tres cursos fueron desarrollados por los doctores Enrique Sayagués Laso, profesor de la Facultad de Derecho de la Universidad de Montevideo; Herbert Dorn, profesor de la Universidad de Delaware; y Francisco Ayala, profesor de la Universidad de Puerto Rico. Las conferencias estuvieron a cargo de varios juristas cubanos, doctores Cosme de la Torriente; Gustavo Gutiérrez; José Manuel Cortina; Jr., Francisco Ichaso (aquí encontramos nuevamente al editor de *Avance* y amigo de Ayala) y Pablo Lavín. Además de los cursos y conferencias, la edición se completa con dos anexos: la Declaración Americana de los Derechos y Deberes del Hombre y la Declaración Universal de Derechos del Hombre.

El título del curso impartido por Ayala resulta familiar a los estudiosos del escritor: *Derechos de la persona individual para una sociedad de masas*, texto que se publicaría simultáneamente, bajo este mismo título, en Buenos Aires, en la editorial Perrot, en 1953 y que se incluiría años más tarde, en 1972, dentro de la compilación *Hoy ya es ayer* (Madrid, Moneda y Crédito).

Para concluir, debemos señalar que estas líneas forman parte de un trabajo mayor que estamos realizando sobre los vínculos entre Ayala y Cuba. No podemos siquiera asegurar que hayamos agotado los aspectos aquí abordados, pues es posible que existan todavía otras publicaciones de Ayala en la isla de las que no tengamos aún noticias, y quedarán por descubrir, probablemente, detalles y acontecimientos asociados a sus viajes. Por otra parte, por razones de espacio, tampoco nos hemos detenido aquí en un aspecto de la relación entre Ayala y Cuba que me parece esencial. Me estoy refiriendo a los vínculos sentimentales, amistosos, del exiliado español con los escritores cubanos, entre los que ya podríamos incluir unos cuantos nombres: Alfonso Hernández Catá; los editores de la *Revista de Avance*, sobre todo Jorge Mañach, Félix Lizaso y Francisco Ichaso; Virgilio Piñera; o Eugenio Florit[7]. Sin olvidar, desde luego, el de una de las más destaca-

[7] Hernández Catá y los tres editores de la revista de Avance son mencionados en las memorias de Ayala; estos últimos también lo son en las *Conversaciones* de Rosario Hiriart. Por otra parte, Piñera fue colaborador en la revista *Realidad* y Florit en *La Torre*.

das estudiosas de la obra y de la vida de Ayala, Rosario Hiriart, la entrañable amiga del escritor, que es, aunque a veces se olvide, cubana, una cubana del exilio. No dejo de tener presente que, en última instancia, como ha escrito Rosa Navarro Durán a propósito de los muchos viajes de Ayala y siguiendo las propias ideas del autor de *El jardín de las delicias*, «no son los países, sino las personas» (Navarro, 2007: 14).

OBRAS CITADAS

ALTOLAGUIRRE, PALOMA (2004). «Sobre la estancia de Concha Méndez en Cuba». *El Maquinista de la Generación. Revista de cultura*, Núm. 7, febrero, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, pp. 45-56.

AMORÓS, ANDRÉS (1973). *Bibliografía de Francisco Ayala*, New York, Syracuse University, Centro de Estudios Hispánicos.

AYALA, FRANCISCO (1927). «El gallo de la Pasión», *1927. Revista de Avance*, Núm. 17, Año I, Tomo II, La Habana, 15 de diciembre, p. 130.

— (1950). «Bosquejo de la cultura hispánica», *Cuadernos de la Universidad del Aire*, N° 20, La Habana, Lex, jul-sept., pp. 91-100.

— (1951). «El escritor», *Lyceum*, N° 25, volumen VII, febrero, La Habana, pp. 104-116.

— (1951). «El colega desconocido», *Orígenes. Revista de Arte y Literatura*, Núm. 27, Año VIII, La Habana, pp. 6-17.

— (1953). «Derechos de la persona individual para una sociedad de masas», en *Cursos monográficos.* La Habana, Academia Interamericana de Derecho Comparado e Internacional, Lex, 1953, T. III, pp. 7-43.

— (1955). «La última cena», *Ciclón*, N° 1, Vol. 1, La Habana, enero, pp. 29-31.

— (1960). «El arte de novelar y el oficio de novelista», *Nueva Revista Cubana*, Núm. 1, Año II, enero-marzo, La Habana, Dirección General de Cultura, Ministerio de Educación, pp. 37-46.

— (2004). «Palabras, palabras, palabras», *III Congreso Internacional de la Lengua Española*, Rosario, 17-20 de noviembre.
<<http: // cvc.cervantes.es/obref/congresos/rosario>>

— (2005). «El viaje como metáfora de la vida humana», en *De mis pasos en la tierra*, Madrid, Punto de lectura, pp. 11-17.

— (2006). *Recuerdos y olvidos (1906-2006)*, Madrid, Alianza.

BUENO, SALVADOR (1950). «El escritor a la intemperie», *Alerta*, Sección «Alerta cultural», La Habana, 4 de agosto, pp. 4-5.

— (1994). «Francisco Ayala, desde esta orilla», en Luisa Campuzano et al (eds.). *Los Cervantes en la isla*, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional; La Habana, Casa de las Américas, pp. 351-365.

DOMINGO CUADRIELLO, JORGE (1998). «Los días cubanos de Luis Bagaría», *Comunicación y estudios universitarios*, Nº 8, Madrid, Fundación Universitaria San Pablo CEU, pp. 81-90; (2000) en Roger González Martell (edit.) *II Coloquio Internacional La literatura y la cultura del exilio republicano español de 1939. Actas*
<<http://www.cervantesvirtual.com/portal/exilio/catalogo.html>.

— (2002). «Francisco Ayala», en *Los españoles en las letras cubanas durante el siglo XX: diccionario biobibliográfico*, Sevilla, Renacimiento, p. 190.

GALLO. REVISTA DE GRANADA. *Pavo. Materiales para un tercer número de Gallo* (1988). Introducción de Antonio Gallego Morel «Ilusión y kikirikí de Gallo», seguido de «Adiós a este Gallo», de Cristopher Maurer. Edición facsimilar, Granada, Comares.

GARCÍA MONTERO, LUIS (2006). «Francisco Ayala», en Luis García Montero (edit.), *Francisco Ayala. De mis pasos en la tierra. Catálogo*, Málaga, Junta de Andalucía, pp. 11-177.

HIRIART, ROSARIO (1982). *Conversaciones con Francisco Ayala*, Madrid, Espasa-Calpe.

MARQUINA, RAFAEL (1958). «Vida cultural y artística», *Información*, 15 de abril, p. B2.

— (1958 b). «Vida cultural y artística», *Información*, 17 de abril, p. B2.

NAVARRO DURÁN, ROSA (2007). «América: morada y atalaya», En Sánchez Trigueros, Antonio y Vázquez Medel, Manuel Ángel (eds.), *Francisco Ayala y América*, Sevilla, Alfar, Fundación Francisco Ayala, pp. 13-25.

Revista Cubana de Filosofía (1949). «Recuento de actividades filosóficas», N° 4, Vol 1 ene-jun., pp. 76-80.
<<http://www.filosofia.org/hemeroteca.html>>.

— *Revista Cubana de Filosofía* (1950b), «Recuento de actividades filosóficas», N° 6, Vol. l, ene-dic, pp. 6-76.
<<http://www.filosofia.org/hemeroteca.html>>.

REXACH, ROSARIO (1989). «El Lyceum de la Habana como institución cultural», en Sebastian Neumeister (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt del Mena, Vervuert, pp. 679-690.
<http://www.cve.cervantes.es/literatura/actas.html>

RIPOLL, CARLOS (1969). *Índice de la revista de Avance: Cuba, 1927-1930*, New York, Las Américas Publishing Co.

ROJAS, RAFAEL (2006). *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*, Madrid, Anagrama.

ROVIROSA, DOLORES (1985). *Jorge Mañach: bibliografía*, Wisconsin, Salalm.
<<www.filosofia.org/averiguador/html>>

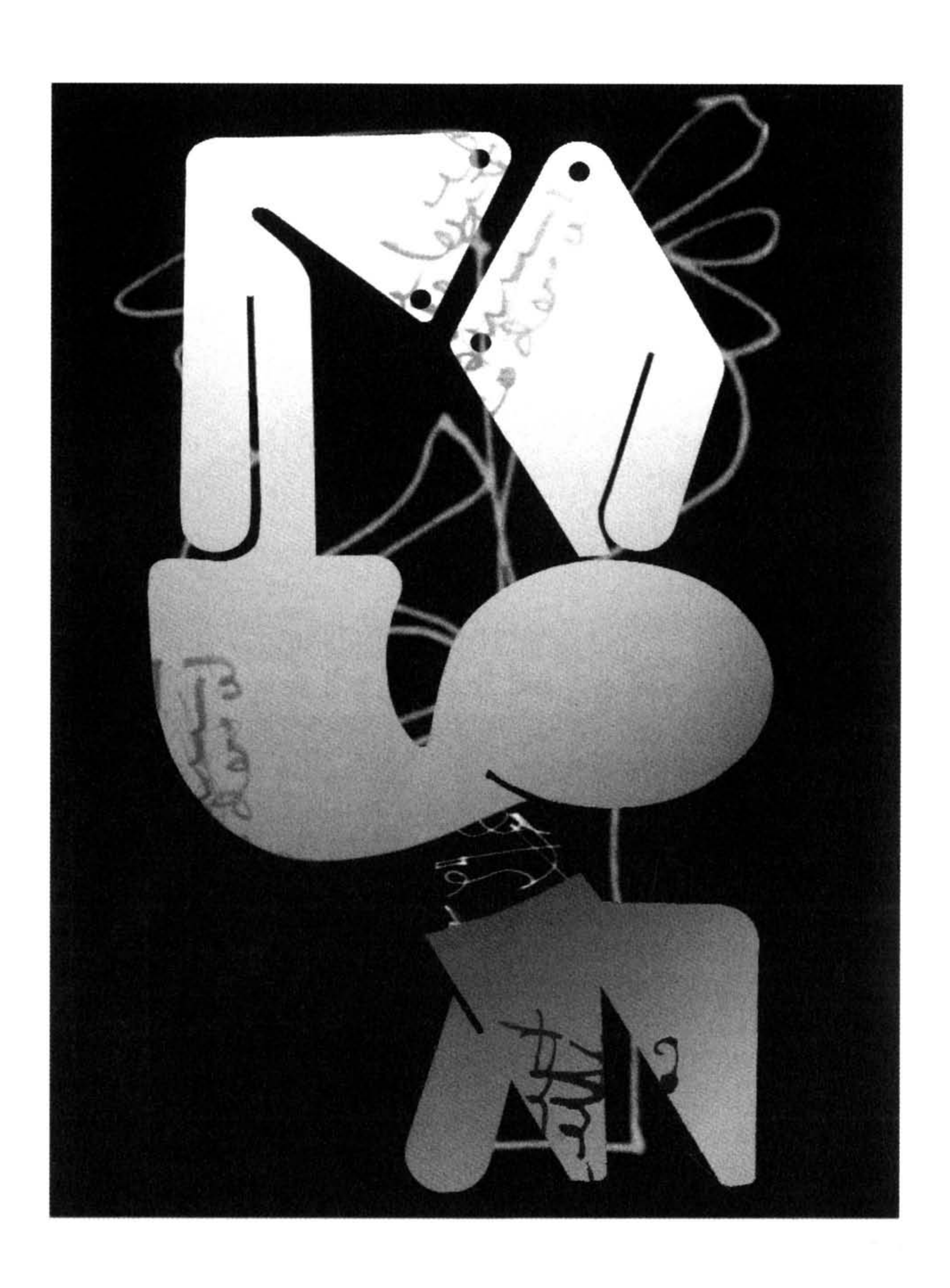
SORIA OLMEDO, ANDRÉS (2006). «Francisco Ayala y la Generación del Veintisiete», en Luis García Montero (edit.), *Francisco Ayala. De mis pasos en la tierra. Catálogo*, Málaga, Junta de Andalucía, pp. 193-216.

V.V A.A (1980). *Diccionario de la literatura cubana*. La Habana, Instituto de Literatura y Lingüística, Letras cubanas, Tomo I.

V.V. A.A (2003). *Historia de la literatura cubana*, La Habana, Instituto de Literatura y Lingüística, Ministerio de Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente, T. II *La literatura cubana entre 1899 y 1958. La república.*

CH

Encuentros en casa de América



Bryce Echenique: «Me fascinan los seres incoherentes y contradictorios»

Ana Solanes

El humor y la ternura son las dos palabras que aparecen siempre que se habla de Alfredo Bryce Echenique (Lima, 1939). Su vida, llena de peripecias a la vez trágicas y divertidas, profundas y grotescas; y su forma de ver el mundo a través de esas gafas redondas sin las que es imposible imaginarle, nos las ha ido contando en cada uno de sus libros desde que impuso su vocación literaria al destino como abogado que había planeado para él su padre, perteneciente a una familia de banqueros de la oligarquía limeña.

Precisamente la descripción de ese mundo rancio y clasista que tan bien conocía en su gran novela *Un mundo para Julius,* le supuso el reconocimiento internacional como uno de los escritores fundamentales de Latinoamérica. Después vinieron otros muchos libros (*La vida exagerada de Martín Romaña, Tantas veces Pedro, El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz, No me esperen en abril; Reo de nocturnidad* o sus dos volúmenes de «antimemorias» por mencionar sólo algunos), toda una galería de personajes inolvidables, muchos premios y constantes cambios de residencia entre Lima y Madrid, entre París y Barcelona.

Es ahí, en Barcelona, donde sitúa la acción de su última novela, *Las obras infames de Pancho Marambio*, en la que narra un particular descenso a los infiernos que, una vez más, consigue a ratos provocarnos la sonrisa.

– *En* Las obras infames de Pancho Marambio, *hace un retrato del efecto devastador de la traición en el ser humano. Leyendo su última novela uno se pregunta si lo ha sufrido en primera persona...*

– ¿Quién no ha sufrido con las obras en casa? Aunque sí es verdad que a mí un conocido, más que un amigo, me estafó. Pero la memoria inventa mucho más de lo que uno mismo aceptaría. Y por supuesto que aquella caída que lleva a la muerte a mi personaje central absolutamente nada tiene que ver conmigo. Yo me limité a contratar a una persona que con dos o tres ayudantes me dejó el piso hecho un primor. Y la visita a la clínica psiquiátrica duro apenas una mañana, en que tomé muchas notas y sí logré observar a algunos internos bastante pintorescos, por decir lo menos.

– *En esta novela vuelven a mezclarse, como en casi todas sus obras, la nostalgia, la ironía y el sentimiento de pérdida. ¿Piensa usted, como Mario Benedetti, que «siempre cuesta un poquito / empezar a sentirse desgraciado»?*

– La verdad, soy un hombre moderadamente feliz, como suele decirse. Y el humor y la ironía me permiten superar muy fácilmente cualquier sentimiento de pérdida. Lo que pasa es que Benedetti es un escritor muy serio, ajeno por completo al humor, creo yo.

– *Tampoco en esta ocasión renuncia al humor para contar hechos en ocasiones terribles, como esa decadencia física y moral en la que desemboca la vida ejemplar del protagonista, Bienvenido Salvador Buenaventura. ¿Está de acuerdo con el retrato que hizo de usted su compatriota el escritor Fernando Ampuero, cuando le calificó «como un* showman *de sus tristezas»?*

– Soy demasiado discreto para ser un *showman* de nada.

– *Algo en apariencia ínfimo y habitual, como un desastre cotidiano en las obras de una casa ¿puede llegar a desatar la locura?*

«El humor y la ironía me permiten superar muy fácilmente cualquier sentimiento de pérdida»

– No es en absoluto mi caso, pero fácilmente puedo imaginarme que aquello pueda ocurrir. Además, yo anduve en muy buena compañía en aquellos meses. Y en medio de todo aquello terminé mi novela *El huerto de mi amada*, ganadora del Planeta.

– *La novela habla también de la fragilidad del ser humano: el protagonista acaba sucumbiendo al alcoholismo, una amenaza que hasta el momento había logrado esquivar después de que destrozara por completo a su familia. ¿Cree que todos tenemos siempre un fantasma que nos amenaza?*

– Ya decía el crítico inglés Cyril Conolly que los dos enemigos de un escritor son la fama, el dinero, el alcohol y las mujeres (o los hombres, si de mujeres se trata) pero también la falta de fama, de dinero, de mujeres y de alcohol...

– *¿Personalmente ha sentido en alguna ocasión que su carrera peligraba por esa u otras adicciones?*

– Se trata en la novela de una enfermedad congénita y hereditaria que Bienvenido Salvador Buenaventura ha mantenido a raya gracias a su disciplina y fuerza de voluntad. Pero la incoherencia de los seres humanos es realmente sorprendente. Llevamos todos dentro un ángel y un demonio.

– *En toda su obra siempre ha exaltado el valor de la amistad y sin embargo en ésta vemos también el precio de las malas compañías...*

– Pues sí. Siempre digo que soy un hombre que va de amigos en amigos como un náufrago va de boya en boya. Falla una boya y es muy posible que las pases muy mal e incluso que te ahogues, como en esta novela sobre la amistad traicionada por un pobre diablo.

– *¿Por qué decidió situar la acción de* Las obras infames de Pancho Marambio *en Barcelona, en esa «Barcelona letal» que persigue al protagonista?*

– Porque vivo y he vivido antes (en la década de los 80) en Barcelona y camino diariamente cada maña dos horas siguiendo muy

---

«Soy un hombre que va de amigos en amigos como un náufrago va de boya en boya»

distintos itinerarios. Y como es una ciudad tan racional, es muy fácil entrar en ella y observarla desde puntos muy privilegiados, sean éstos positivos o negativos.

– *La alta sociedad limeña que usted retrata en algunas de sus obras, ésa de* Un mundo para Julius *en la que las mujeres y los hombres eran «anaranjadamente felices», vivían en casas gemelas de las que aparecen en* El huerto de mi amada, *donde «lo aerodinámico se daba la mano con lo neocolonial y con algún toque bávaro-selva negra», ¿ha cambiado en algo ese mundo que describe en estos últimos treinta y tantos años, los que van de la aparición de Julius a la caída de Fujimori?*

– Es muy curioso lo que ocurre con Lima, porque sobre todo durante la dictadura criminal de Fujimori (10 años) se degradó enormemente, estética y éticamente. Y sin embargo en el imaginario de los peruanos y, por supuesto, sobre todo de cierto limeños que tienen por lo menos un abuelo limeño, el mundo de Julius sigue siendo un referente. Cuanto embajador llega a Perú se lee esa novela como un manual de comportamiento social y como un medio de percibir muchas cosas aparentemente veladas.

– *¿El Perú de hoy aún puede definirse como una «democrática dictadura», como se hace en* No me esperen en abril?

– En absoluto. Nos guste o no, hay un presidente democráticamente elegido y que hasta ahora va respetando las relaciones entre los tres poderes del Estado: Justicia, Legislativo y Ejecutivo. Parece que por todos los medios a su alcance Alan García quisiera borrar el horror que fue su primer gobierno, sin duda el peor del siglo XX en el Perú.

– *¿Añora cuando vuelve a Perú esa Lima a la que dice representar, esa Lima «que olía a Yardley mejor que la Comunidad Europea y por la que hoy circulan suicidamente unos informales microbuses que vienen de barrios que no conozco y van hacia barrios que ya jamás conoceré»?*

«Lima, durante la dictadura criminal de Fujimori, se degradó enormemente estética y éticamente»

– Los peruanos somos grandes nostálgicos, pero yo hace tiempo que he reducido mi país, según muy buenos consejos de Mario Vargas Llosa, a unos cuantos amigos y paisajes, Y, eso sí, me encanta viajar por los Andes, sobre todo por los Andes centrales, los menos conocidos. Viajé mucho con mi padre por esas ciudades como Tarma, por ejemplo, o Huaychulo. Y no me canso de ir nunca.

– *En alguna ocasión ha dicho no creer en la «novela comprometida» y, sin embargo, es uno de los escritores que mejor han explicado Perú, aunque fuera involuntariamente, como en el caso de* Un mundo para Julius, *que, según ha contado, escribió sin conciencia alguna de su trascendencia política y que fue la crítica la que la encontró después. ¿Se siente cómodo en ese papel de analista político que a veces se les impone a los escritores de ficción?*

– La verdad es que soy tan escéptico con las cosas de la política peruana que me abstengo por completo de opinar sobre ella. Además, yo creo que si a los escritores se les otorga ese don de analistas políticos, ello se debe a que nuestra sociedad civil aún no ha cuajado ni madurado. Y ya es un hecho aceptado por que el Congreso de la Nación es un nido de ratas y víboras, una forma de enriquecerse quienes no sirven para nada. Y prácticamente no hay excepciones.

– *Tiene fama de ser un excelente conversador. De hecho ha contado que su estilo literario se forjó tras cientos de horas conversando con un amigo abogado. ¿Con qué otros amigos o escritores ha disfrutado o disfruta más en una charla?*

– Me gustaba muchísimo conversar con Carlos Barral, mi primer editor. Y participar en una reunión con mis amigos del colegio o con algunos de la universidad, allá en Lima es un deleite. Con Joaquín Sabina y Angel González nos dan las mil y quinientas, cuando nos juntamos. Un buen conversador o un buen cuenta cuentos hace que uno se quite el sombrero de entrada e incluso lo olvide al partir.

«Yo hace tiempo que he reducido mi país a unos cuantos amigos y paisajes»

– Después de catorce años seguidos en Europa, y treinta y cuatro en total fuera de Perú, volvió a Lima, y ahora de nuevo vive entre su ciudad y Barcelona. ¿Siente esa necesidad de verse siempre como un «quedado», esa palabra que prefirió a exiliado –o exilado– para definirse?

– Recientemente una periodista lo definió mejor, creo yo: «Bryce, sin sus ires y venires, no sería Bryce».

– ¿Por qué tantos personajes suyos, desde Martín Romaña a este Bienvenido Salvador Buenaventura de su última novela, se pasan la vida cayéndose del caballo, saliéndose del carril que parecía haberles señalado el destino? ¿Le gusta la gente que se atreve a renunciar, a equivocarse?

– Pues sí, me atrae mucho, y me fascinan los seres incoherentes y contradictorios. Y los trasterrados que se enfrentan con su rosa y sus lágrimas a nuevos mundos sociales.

– En los últimos tiempos, ha pasado por la desagradable experiencia de ser acusado de plagio. Usted denunció que todo había sido una campaña orquestada por sus enemigos políticos y ahora los jueces han fallado a su favor. ¿Se siente liberado?

– Ese fue un complot urdido por una periodista venal y un autor resentido al que le dije que dejara de enviarme sus manuscritos, pues escribía con los pies. Éste último ya se había metido también con Mario Vargas Llosa, sin éxito alguno, y me imagino que ahora me tocaba a mí. A medio camino me pidió reconsideración y reconciliación. Me negué. Y luego el tipo se negó a un peritaje. Ahora ha apelado, por supuesto, pero yo creo que sin mucha opción de que le resolución que me es favorable cambie. Lo que sí es cierto es que se está gastando la fortuna que tiene en ello. Pero yo confío en que el tipo que vino por lana salga trasquilado. Cuarenta años escribiendo artículos que en España se han publicado en Anagrama en tres tomos y veinte años como colaborador de EFE me avalan. A qué santos copiar a un autor muy mediocre cuyo castellano es lamentable y que no sólo publi-

---

«Lo del plagio fue un complot urdido por una periodista venal y un autor resentido»

ca sus libros con su propio dinero sino que además los regala por calles y plazas de Lima. Un desesperado, en fin.

– *«Miento por diversión» asegura en una entrevista, refiriéndose, claro, a su capacidad para fabular y construir ficciones, como le ocurría a Max, el protagonista de* Reo de nocturnidad. *¿Le ha pesado en alguna ocasión ese gusto suyo por la mentira?*

– El arte de mentir (no de engañar a nadie, cosa absolutamente distinta) ya fue objeto de un maravilloso ensayo de Oscar Wilde, *La decadencia de la mentira.* Y como dijo alguien que, a lo mejor fui yo mismo, «Yo miento para contar mejor la verdad» y «Soy un mentiroso que dice siempre la verdad».

– *Siempre que se habla de su obra aparece, además del humor, la palabra ternura ¿en qué diría que consiste para usted esa mirada tierna a la vida, a las personas?*

– Soy, como Stendhal, mi escritor preferido, un egotista, que nada tiene que ver con egoísta. El egotista es aquel que privilegia el afecto por la vida privada.

– *Dice en sus memorias que «sí hay males que duran más de cien años, pero no que hay cuerpo que lo resista más de cincuenta». ¿Se ha hecho con la edad más moderado?*

– Digamos que me he vuelto más prudente.

– *Nicanor Parra inventó la «antipoesía», usted se apuntó a las «antimemoria» ¿es que ya sólo se puede escribir contra los géneros?*

– Yo tomé la idea de las *Antimemorias* de André Malraux, quien afirmaba que, desde que existe el psicoanálisis, las memorias están de más, son imposible. Y sólo se puede escribir *Antimemorias.*

– *En el número anterior de* Cuadernos Hispanoamericanos, *Juan Cruz le dedica un artículo en el que habla de su amor por el orden, y sorprende descubrir su casi obsesión por que cada objeto esté en su sitio ¿sólo con el orden exterior se siente capaz de narrar el desorden de la vida?*

«Soy, como Stendhal, mi escritor preferido, un egotista, que nada tiene que ver con egoísta»

– Son las grandes incoherencias, las contradicciones de los seres humanos. Detesto el desorden y sobre todo en casa, pero al mismo tiempo soy capaz de salirme de mí mismo y literalmente pintar el pueblo de otro color, según la expresión americana.

– *«Nunca se está tan mal que no se pueda estar peor» ¿Es usted un fatalista o, visto de otra forma, es su particular forma de optimismo?*

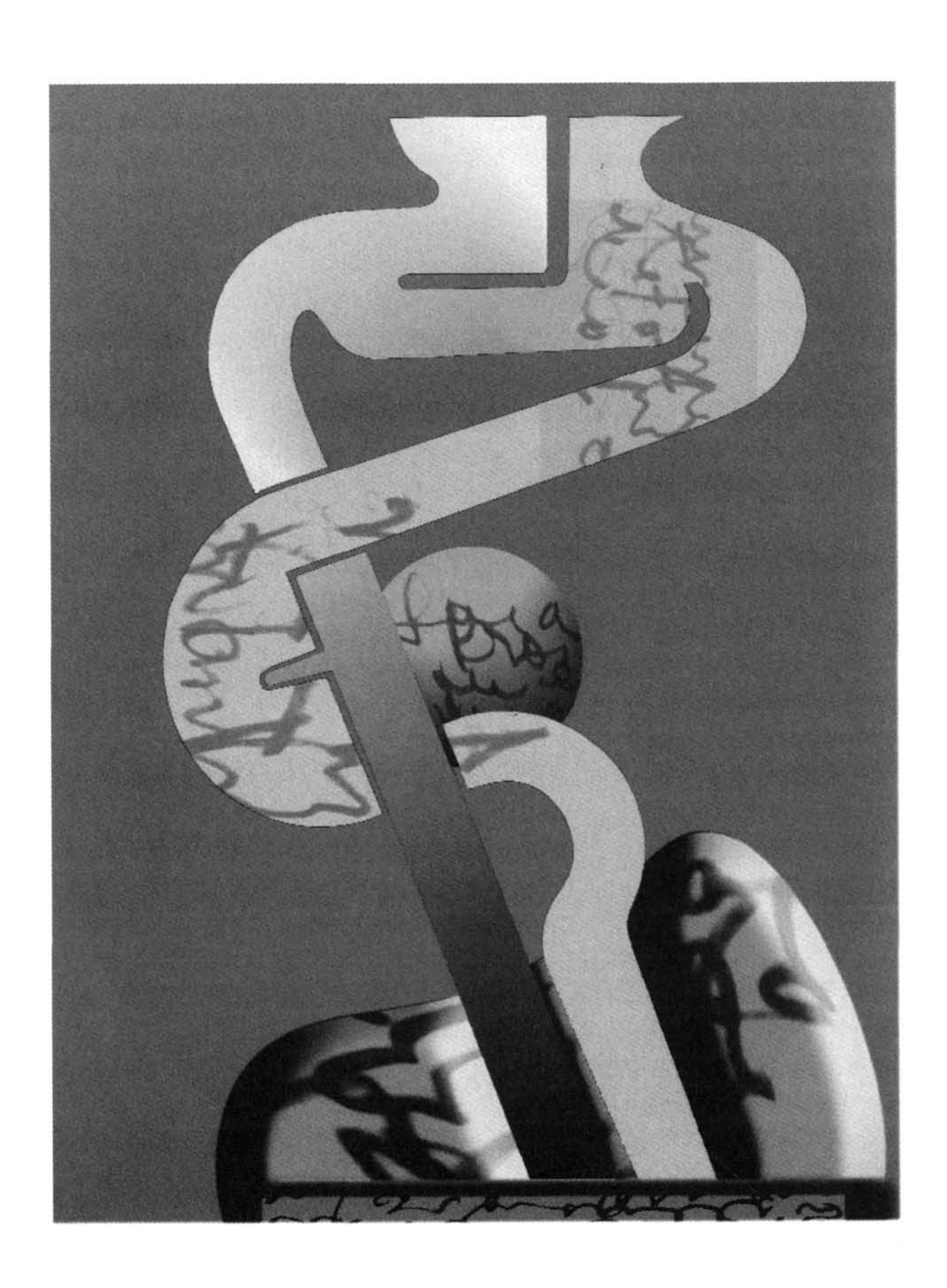
– Ni lo uno ni lo otro. Siempre digo que soy un pesimista que desea que todo salga bien.

– *La última pregunta se la he pedido prestada a su amigo y admirado Ángel González, quien quiso saber si usted, que se rodea a menudo de poetas, ¿nunca ha sentido la tentación de escribir poesía como sí lo han hecho Vargas Llosa o García Márquez, también novelistas ante todo y también amigos suyos?*

– Me he sentido siempre ajeno por completo a la poesía, no como lectura sino como algo que yo podría escribir. Ni siquiera «fragué» los infalibles poemas de adolescencia, Ni uno solo ©

«Ni fatalista ni optimista, siempre digo que soy un pesimista que desea que todo le salga bien»


Biblioteca



Las palabras en el fluir de la vida

Norma Sturniolo

La reciente aparición de la tercera edición, actualizada y ampliada, del *Diccionario de Uso del Español* de María Moliner[1] –publicado por la editorial Gredos, al igual que las dos ediciones anteriores– es una excelente noticia. A quienes acostumbramos visitar ese rico universo de palabras palpitantes que nos legó la inolvidable autora zaragozana nos alegra saber que su obra se pone al día y sigue creciendo. Eso indica que es un diccionario vivo porque, como expresó hace unos años en frase apodíctica el lexicógrafo Manuel Seco, prologuista de esta nueva edición, un diccionario que no se renueva está condenado a la muerte. El *Diccionario de Uso del Español* nació con vocación de estar inmerso en el fluir de la vida y por tanto de renovarse con el transcurso del tiempo.

En la presentación de esta tercera edición el ministro de cultura, César Antonio Molina, además de confesar que ha sido y sigue siendo un asiduo lector del *Diccionario de Uso del español* lo calificó como *la gran novela de las palabras.* La sugestiva metáfora empleada por César Antonio Molina trae a la memoria los textos de dos magníficos escritores que cuando hablan de un diccionario de uso lo hacen de una forma novelesca y resaltan la vida de las palabras contenidas en ese tipo de diccionario.

La novela de las palabras

Los dos novelistas a los que me refiero son Gabriel García Márquez y Gonzalo Torrente Ballester. Ambos conjugan lirismo

---

María Moliner: *Diccionario de Uso del Español,* Ed. Gredos, Madrid, 2007.

y humor en sus acercamientos a un tema lexicográfico. Gabriel García Márquez[2], admirador declarado del trabajo y la persona de María Moliner, para referirse a los diccionarios relata una anécdota con la eficacia de un fabulador. Como en un cuento, narra una visita al zoológico que él hizo cuando tenía cinco años. Su abuelo desconocía la diferencia entre un camello y un dromedario y cuando regresaron del paseo fue a buscar el significado en el único libro que tenía en su oficina que era un gran diccionario. Su confianza en el diccionario era absoluta por eso utilizó un recurso literario muy del gusto del autor de *Cien Años de Soledad*: la hipérbole. Le dijo a su nieto que ese libro no solo lo sabía todo, sino que era el único que nunca se equivocaba. Ese diccionario a punto de desencuadernarse tenía en el lomo un Atlas enorme en cuyos hombros se asentaba la bóveda del universo y el novelista reproduce las palabras que dice haber escuchado a su abuelo en referencia a ese Atlas: «Esto quiere decir –dijo mi abuelo- que los diccionarios tienen que sostener el mundo».

El artículo de García Márquez también es muy instructivo para los adultos –profesores, padres– que desean que el niño consulte el diccionario. El Nobel colombiano deja claro que el diccionario debe estar cerca del niño pero no se le debe imponer su uso para que su consulta se transforme en un acto lúdico. Afirma que él siempre vio al diccionario como un juguete para toda la vida. Ilustrativo es al respecto la búsqueda exhaustiva que realiza de la palabra amarillo a partir del momento en que descubre que estaba descrita muy brevemente como del color del limón. «Quedé en las tinieblas pues en las Américas el limón es de color verde. El desconcierto aumentó cuando leí en el Romancero Gitano de Federico García Lorca estos versos inolvidables: «En la mitad del camino / cortó limones redondos / y los fue tirando al agua / hasta que la puso de oro.» Con los años el diccionario de la Real Academia –aunque mantuvo la referencia al limón– hizo el remiendo correspondiente: del color del oro. Solo a los veintitantos años, cuando fui a Europa, descubrí, que allí, en efecto los limones son amarillos. Pero entonces había hecho un fascinante rastreo del

[2] Gabriel García Márquez, prólogo al *Diccionario de uso del español actual,* «Clave», editorial SM, Madrid 2002, pp IX-XI (primera edición, 1997).

tercer color del espectro solar a través de otros diccionarios del presente y del pasado. El *Larousse* y el *Vox* –como el de la Academia de 1780– se sirvieron también de las referencias del limón y del oro, pero sólo María Moliner hizo en 1976 la precisión implícita de que el color amarillo no es el de todo el limón sino solo el de su cáscara».

García Márquez nos relata la novela de la palabra amarillo yendo a buscar su significado en diccionarios de otros siglos como el *Diccionario de Autoridades*, de 1726, en el que encuentra un candor lírico –opinión que compartimos– ya que se describe al amarillo como el color que imita el del oro cuando es subido, y a la flor de la retama cuando es bajo y amortiguado. Pero aún más inspiración encuentra en el diccionario de 1611 de don Sebastián de Covarrubias, que dice del amarillo que entre los colores se tiene por la más infelice, por ser la de la muerte y de la larga y peligrosa enfermedad, y la color de los enamorados.

De ese largo itinerario alrededor de una palabra saca la conclusión de que los diccionarios antiguos intentaban atrapar una dimensión de las palabras que era esencial para el buen escribir: su significado subjetivo. Entre otras cosas añade: «Para resolver estos problemas de la poesía, por supuesto, no existen diccionarios pero deberían existir. Creo que doña María Moliner, la inolvidable, lo tuvo muy en cuenta cuando se hizo una promesa con muy pocos precedentes: escribir sola, en su casa, con su propia mano, el diccionario de uso del español».

Don Gonzalo Torrente Ballester, el gran escritor gallego, autor, entre otros libros, de la novela experimental *La saga fuga de JB* y de ese ensayo rebosante de lucidez, inteligencia y creatividad *El Quijote como juego* recuerda a un personaje de novela aficionado a las palabras, a Belarmino de la novela *Belarmino y Apolonio* de Ramón Pérez de Ayala. El personaje de Pérez de Ayala tenía una forma muy curiosa de trabajar para su diccionario de palabras. Buceaba en el diccionario para escoger las palabras que a él le sonaban bien y una vez elegidas les daba un significado nuevo, un concepto y así creaba un lenguaje filosófico singular.

«Las palabras –decía GonzaloTorrente Ballester– son seres vivos cuyo interior respeta el tiempo o lo modifica. A veces para que una palabra cambie tanto que no se entienda lo que quiere

decir, no hace falta que transcurra tanto tiempo como el que nos separa del Quijote: con pocas generaciones basta; lo que dice el nieto y no entiende el abuelo, o viceversa. La palabra es la misma pero ha habido un Belarmino indeterminado que ha cambiado su concepto, que lo ha reformado o lo ha sustituido; que ha hecho en suma que la palabra significa ahora lo que no significaba antes[3] (...) Belarmino hacía con las palabra algo más que cambiarles el concepto; Berlarmino las juntaba unas a otras buscando significados más precisos, toda la precisión que puede alcanzarse sometiendo unas palabras a otras, pero no al buen tum tum, sino de acuerdo con ciertas precisiones que rigen el contacto de las palabras unas con otras, es decir la Gramática. Una palabra sola no quiere decir nada: sus muchos significados, caso de que los tenga, se destruyen los unos a los otros, y la palabra viene a quedar así solitaria, mero conjunto de sonidos que lleva a cuestas una alforja. La palabra, mero conjunto de sonidos, y el saco de sus significados, forman eso que los técnicos llaman una "entrada"».

Torrente Ballester habla de todo ese universo de palabras contenidas en un diccionario en el que están las vivas porque las muertas piden otra relación. Es posible que María Moliner además de lexicógrafa tuviera mucho de poeta y novelista. Su amor y cuidado por las palabras y por descubrir su vida en el seno de la sociedad parecen confirmarlo.

María Moliner, una pionera

La trayectoria de la vida de María Moliner, nacida en un pueblo de Aragón en 1900 y muerta en Madrid en 1981, es un claro ejemplo de mujer criada y crecida en un ambiente donde la libertad se entiende como búsqueda de la verdad, la igualdad, la justicia y el trabajo como un ejercicio riguroso en el que prevalece el amor a la obra bien hecha. Libertad, creatividad, rigor, no en vano María Moliner fue alumna de la Institución Libre de Enseñanza.

---

[2] *Diccionario Everest de la lengua española*, editorial Everest, León, 1995, prólogo, pp. 5-6.

Cursó Licenciatura de Filosofía y Letras en la Universidad y no debe extrañarnos que no hubiera estudiado filología porque en los años veinte en la Universidad de Zaragoza en la sección de Letras sólo existía la rama de Historia. María Moliner necesitaba ganar dinero para ella y para su familia por eso realizó las oposiciones al Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. Se casó con el catedrático de Física, Fernando Ramón y Ferrando. Tuvieron cuatro hijos y ambos tenían un ideal librepensador y un compromiso con la España republicana. María Moliner colaboró con las Misiones Pedagógicas organizando bibliotecas rurales. Ella que amaba la vida de las palabras y las palabras en la vida le tocó vivir un largo tiempo de silencio. Acabada la Guerra Civil sufrió una rebaja de dieciocho puestos en el escalafón de su profesión. Ello no mermó su espíritu luchador, perseverante y tenaz de María Moliner.

En 1952 comenzó la ingente tarea de crear un diccionario de uso. Trabajó durante quince años en él hasta que vio la luz en 1967. Buscó satisfacer las necesidades de todos los usuarios incluyendo por primera vez a los aprendices no nativos. Parece ser que se inspiró en el *Learner's Dictionary*, con el cual aprendió el inglés. García Márquez con motivo de la muerte de Moliner publicó un artículo en el que recordaba que María Moliner dijo una vez que el suyo era un diccionario para escritores y asegura que lo dijo con razón ya que en el diccionario de la Real Academia veía las palabras eran admitidas cuando ya estaban a punto de morir, gastadas por el uso, y sus definiciones rígidas «parecían colgadas de un clavo. Fue contra ese criterio de embalsamadores que María Moliner se sentó a escribir su diccionario (...) María Moliner tenía un método infinito: pretendía agarrar al vuelo todas las palabras de la vida. «Sobre todo las que encuentro en los periódicos», dijo en una entrevista. «Porque allí viene el idioma vivo, el que se está usando, las palabras que tienen que inventarse al momento por necesidad».[4]

María Moliner examinó detenidamente todas las definiciones contenidas hasta entonces en el Diccionario de la Real Academia

[4] Gabriel García Márquez: «La mujer que escribió un diccionario», *El País*, Opinión, 10 /02/ 1981.

de la Lengua... Del diccionario de la RAE no incluyó los términos lingüísticos que consideró en desuso, desechó el lenguaje retórico y academicista sustituyéndolo por uno sencillo y accesible a toda clase de lectores, y terminó con las tautologías, esas definiciones circulares en donde se explica el significado de algunas palabras con otras palabras, éstas con otras, y así sucesivamente. Se ocupó en dar definiciones claras, precisas, completas. Su trabajo exigente dio como resultado una escrupulosa jerarquización de los conceptos. En sus definiciones tuvo en cuenta los aspectos etimológicos, gramaticales, la sinonimia, la antonimia e ideas afines. Atendió a las variantes de uso e incluyó frases y refranes. Como ha señalado Manuel Seco con el diccionario de Moliner la consulta puede ser bidireccional, sirve para comprender o descifrar lo que se oye o lee es decir como los diccionarios habituales es un diccionario descodifador y a la vez sirve para cifrar o componer lo que se quiere expresar y en este sentido es un diccionario codificador.

La segunda edición del diccionario se publicó en 1998 y contenía 7.700 nuevas entradas y 25.000 acepciones nuevas. El único cambio estructural que se aplicó, autorizado previamente por su autora antes de morir, fue el de incorporar la ordenación alfabética de las palabras que, hasta entonces, estaban clasificadas por familias.

En esta tercera edición de 2007 se incorporaron unos 12.000 términos nuevos de un total de 94.000 entradas que reflejan el lenguaje actual utilizado en campos tan diferentes como el de la técnica, el ocio, la sexualidad, la política, la economía y el deporte. El equipo editorial que ha seguido fielmente a su creadora y como lo hubiera hecho ella además de actualizar los contenidos ha efectuado algunos cambios formales para facilitar la consulta. Está basada casi exclusivamente en la documentación directa de textos, proporcionada por los corpus textuales informatizados (CREA, CORDE, Corpus Gredos, Biblioteca Cervantes, etc.), tanto en la selección de las inclusiones como en la redacción de las definiciones. Entre las novedades que incorpora están la inclusión de nuevas entradas y acepciones, la actualización de bloques de sinónimos y «catálogos» (listas de expresiones de significado afín o relacionado), la revisión de los apéndices de nombres botánicos y zoológicos y de desarrollos gramaticales, la creación de dos nue-

vos apéndices: relación de topónimos, gentilicios, abreviaturas, símbolos de uso general, supresión de voces y acepciones antiguas y regionales no documentadas, cambios en la disposición de ciertos grupos de entradas: adverbios terminados en -mente de significado deducible, y abreviaturas y símbolos que en la segunda edición estaban incluidos como entrada en el cuerpo del diccionario, cambios tipográficos y otros cambios formales.

Hemos querido preguntarle al lexicógrafo, coordinador de esta tercera edición, Joaquín Dacosta, qué les diría a quienes opinan que hoy no es necesario comprar un diccionario como el de María Moliner porque todo está en Internet. Dacosta nos respondió que en efecto hay personas, muchas de ellas jóvenes, que piensan que el diccionario es un objeto del pasado. ¿Para qué invierten sus redactores miles de horas de trabajo y sus compradores un buen puñado de euros si todo está en Internet? «A veces se pierde la perspectiva –afirmó– La Red no es un organismo vivo que produce los contenidos por sí mismo. Alguien los pone ahí. Y éste el fondo de la cuestión. Iniciativas como la Wikipedia, por ejemplo, son admirables, pero sus entradas no están sujetas al control de calidad que garantiza la responsabilidad de un autor. De hecho, gran parte de los contenidos más fiables de la Red son versiones de lo ya existente en los soportes tradicionales. Sí, todo (o casi todo) está en Internet pero los diccionarios lo ordenan, separan el polvo de la paja y llevan de la mano al consultante para que satisfaga su curiosidad. Esa es la labor del editor de diccionarios».

De la misma opinión es Manuel Martos, director general de Gredos, que insiste en la necesidad de una labor pedagógica para el buen uso de Internet pero también aclara que Internet no puede sustituir a un diccionario. Además él es de los que ven en el diccionario no solo un instrumento de consulta sino también un libro de entretenimiento y es de los que elegirían un diccionario para llevarse a una isla desierta ©

Tanta sangre

Darío Jaramillo Agudelo

Tanta sangre vista, la novela de Rafael Baena, está armada como una trenza de dos hilos que transcurren con treinta años de diferencia. En una de las historias, Camila es una joven hacendada cerril y soltera; en la otra ya es abuela; en la primera Enrique Arce es un joven mayor del ejército insurgente y en la segunda es abuelo y modelo y adoración del mismo nieto de Camila. En la primera el centro es la guerra civil; en la segunda son la infancia y la adolescencia de Ricardo, el nieto de la estirpe. El contrapunto es perfecto y se alternan uno contra otro episodios de ambos momentos, cada uno calculado para lograr –primero– la absorbida atención del lector y, luego, unos contrastes que van mareándose hasta el frenesí, como, casi al final, el relato magistral y detallado de una batalla en un capítulo seguido de otro con la visión de una fiesta que sucede muchos años después: en cierto momento, la batalla es una fiesta, una fiesta brutal, febril, desbocada, pero al fin y al cabo una fiesta primitiva y sangrienta; también llega el instante en que la fiesta se convierte en una batalla, no por exangüe menos cruel.

Nada más actual, más medido entre el vértigo y la cámara lenta, que la estructura de esta novela tan deliberadamente anacrónica y, también por eso, novedosa y original. Nunca fue tan cierto aquello que decía Cocteau, que la originalidad consiste en poner la cabeza en el lado frío de la almohada. Cuando el dogma invisible prescribe la moda de la novela urbana, la de Baena es deleitosamente rural, gozosamente campestre y equina. Mientras son esporádicos y, por lo general, salvo Gabriel García Márquez y María Cristina Restrepo, bastante desafortunados los intentos de novela histórica *Tanta sangre vista* transcurre en el siglo XIX. Mientras la industria novelística, sedienta de novedades, no está intere-

---

Rafael Baena: *Tanta sangre vista*, Ed. Alfaguara, Bogotá, 2007.

sada en la buena escritura (o confunde ésta con el retorcimiento y otras variantes de la pedantería y el tedio), la elaboración de la prosa de Baena es cuidadosa, sensitiva y, lo que más se agradece, no es sobreactuada. Nunca está en plan exhibicionista –¡miren qué bien escribo!– pero el ritmo de la prosa, el conocimiento de los temas y sus vocabularios, la agudeza de los detalles, le confieren altos niveles de calidad artística a la escritura.

Durante el tiempo de la novela hubo guerras de independencia, guerras civiles, luchas por la tierra, construcción de ferrocarriles, luchas entre librecambistas y proteccionistas, expropiación de bienes eclesiásticos en toda la América española. Un país con montañas y llanos donde todo aquello haya ocurrido puede ser México o Bolivia, o Ecuador o Colombia, tal vez Chile o la misma Venezuela, acaso Costa Rica o Nicaragua o etcétera, menciono países cuya capital es mediterránea, como mediterránea es San Pedro del Cerro, la capital del país imaginario de Baena, un país sin nombre que puede ser el país de *Nostromo* de Conrad o la república de Arepa inventada por Jorge Ibargüengoitia (o el lugar en donde estoy sentado).

Me niego a caer en la trampa de discernir si es posible predicar la novela histórica de un lugar imaginario; en todo caso, no se incorporan al cuento personajes que existieran en el siglo XIX. Los generales y presidentes son invento de Baena. Están, sí, las situaciones enunciadas –guerras de independencia, guerras civiles, etc.–, está la vida cotidiana, que sitúan la narración en la segunda mitad del siglo XIX, por coincidencia, sospecho que muy deliberada, el siglo de las grandes novelas de aventuras.

Porque con su contrapunto cinematográfico, con una técnica posterior a las épocas que narra, *Tanta sangre vista* es una novela de aventuras espléndidamente bien escrita, armada para atrapar al lector en el vértigo de las historias que cuenta, que acaba por abarcar en su texto al lector con la inquietante profecía de la guerra sin fin: «si todos nos armamos y fulano ataca a mengano, que a su vez dispara a perico de los palotes, quien viene a decapitar a Juan Lanas, esto se va a volver una matazón de la puta madre en la que nadie va a saber quién es el amigo y quién es el enemigo».

Esta novela de aventuras acaso sitúa sus hitos narrativos en la guerra. De hecho, el capítulo dedicado a contar la batalla del río

Miura es brillante en la forma y posee la magia de hacernos ver patentemente lo que leemos. Pero sería una simplificación decir que es una novela sobre la guerra. Más sutil, más profunda, con más pliegues, Tanta sangre vista es, también, una novela de formación y algunas de sus mejores páginas están dedicadas a los últimos años de la infancia y primeros de la adolescencia de Ricardo. La relación de éste con Enrique, su abuelo, se convierte en un remanso y es formidable el capítulo en que el abuelo obliga al niño a montar el caballo más difícil de la hacienda. Porque, además, esta novela es un acto de amor a los caballos, un acto tan excluyente, tan absoluto, que parece deliberada la decisión de omitir en *Tanta sangre vista* la presencia de los perros.

Todavía me posee esa euforia que produce leer una magnífica novela. No son fáciles de hallar. Por eso me entusiasma dar fe de que Tanta sangre vista es excepcional ©

Me gustaba ponerme su bata

Milagros Sánchez Arnosi

La amistad entre dos mujeres completamente diferentes es el pretexto que utiliza Lola Millás (Valencia, 1941), para ofrecernos un relato intimista y coral sobre el mundo femenino, a la vez que sirve a su autora para reflexionar sobre la rutina, la monotonía, las apariencias, la realidad que nos rodea, tan diferente para cada uno, la soledad, la frustración, lo socialmente correcto, las buenas maneras, el espíritu de sacrificio y los sueños que son los que, a veces, nos ayudan a soportar tanta decepción. En esta historia urbana, Madrid es el trasfondo de lo narrado, nadie es lo que aparenta, ni quien dice ser. La protagonista, una mujer preocupada por su familia, irá perdiendo la fe en el equilibrio del matrimonio al descubrir otras realidades, otras gentes, otros sentimientos. La autora va desgranando el torbellino interior de Arcadia para ilustrar una historia en la que muchas mujeres se verán reflejadas. Lola Millás insiste en las dificultades que supone enfrentarse a la verdad, a la ruptura, a romper el sueño burgués de una vida que adormece. La autora de *Edipo tango*, recurre a una plástica y eficaz metáfora: la protagonista de la novela tiene como afición restaurar muebles viejos, lo cual no deja de ser un guiño al lector. De este modo, la escritora valenciana insinúa que lo mismo que hay que buscar el origen de las grietas en un mueble viejo o antiguo para poder arreglarlo lenta y delicadamente, descubriendo todas las capas de pintura que ocultan el daño, la protagonista va percibiendo sus grietas emocionales e intentará recomponerlas en soledad. Ella misma dice: «Sólo trato de recomponer mi vida con el mismo esmero que lo haría con una antigüedad resquebrajada por

---

Lola Millás: *Me gustaba ponerme su bata*, Ed. Huerga y Fierro, Madrid, 2007.

el paso del tiempo». Sin embargo, a medida que va restaurando objetos deteriorados, ella va descomponiéndose cada vez más debido a su incapacidad para romper con lo que le rodea y arriesgar otro futuro más inseguro y menos muelle. Recurrirá a rodearse de un mundo secreto, a hacerse «con una habitación propia», como diría Virginia Wolf, con el fin de tener cierta intimidad, pero, constatará que es insuficiente. Atrapada por compromisos familiares buscará consuelo en otras rutinas que no terminarán de proporcionarle total sentido a su vida. La obsesión por estar ocupada sólo será un escape para no pensar en su insatisfecha vida y finalizará recurriendo a ansiolíticos que la incapacitarán definitivamente para el cambio. El descubrimiento de la necesidad de ser libre para ser uno mismo, convulsionará su vida y será el detonante para intentar, sin conseguirlo, dar otro rumbo a su vida.

La elección de un estilo natural y espontáneo contribuye a hacer de lo relatado algo cotidiano y muy próximo, así como a potenciar el tono íntimo de estas páginas de concentrada emotividad femenina©

Silencio coral del avispero

Esther Ramón

En cierta ocasión, requerida para disertar acerca de su poesía, Blanca Varela comenzó su conferencia describiendo un silencio inabordable, la desazón material de una página en blanco que esperaba. «Antes de escribir estas líneas durante varios días dejé un papel en blanco sobre la mesa. Lo miraba en las mañanas cuando salía a mis obligaciones, y allí estaba: blanco, rectangular y vacío. Transcurrieron algunos días y finalmente perdí las esperanzas y comprendí que nadie lo haría por mí.»

Blanca Varela abordó finalmente la escritura de su poética, lo que resulta impagable porque nos lega, más que una llegada (que se encuentra únicamente dentro del poema, e incluso allí, como intuyera Paul Celan, sólo en camino), la figura del gesto preciso del que escribe, su postura o encorvamiento único, fuera del marco estrictamente literal y devuelto de sus versos, que sólo el autor puede tratar de transmitir.

Así, Blanca Varela explica «lo que creo haber perseguido siempre con la escrittira: no evadir la realidad sino explorarla, encontrarle un sentido, convivir con ella, asumirla» e inmediatamente después se fija en el indefectible fracaso que transita siempre junto al acto poético: «sé perfectamente que no lograré este propósito, en la misma medida en que mi poesía tampoco lo ha conseguido jamás». Y enseguida matiza, abriendo la perspectiva en la paradoja: «este acoso de la realidad no es sino un pretexto más para continuar creyendo que podemos librarnos de ella, ser "otros" y no aceptar que es ella la que produce nuestros fantas-

---

Edgar O'Hara: *Tiene más de avispero la casa. Poéticas de Blanca Varela.* Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2007.

mas, obsesiones y deseos. Que es ella la única que dicta nuestros crímenes o nuestros sueños.»

No lo hizo, por suerte, pero si la poeta hubiera esperado algo más, si la hoja se hubiera mantenido en blanco, tal vez hubiera encontrado, con el tiempo, la realización de sus deseos en el presente libro, *Tiene más de avispero la casa. Poéticas de Blanca Varela*, y en la persona de Edgar O'Hara a aquel «alguien», un otro anhelado e improbable que habría de llegar «para que lo hiciese por mí», para que se hiciese cargo de la mirada atenta y externa –aunque extremadamente empática– sobre el poema.

Este ensayo –que se vino tejiendo a lo largo de diferentes años con la paciencia de una araña que rodea con fervor (más que para comerla, para conocerla) a su presa–, nos brinda una excelente oportunidad para acercarnos, a través de diferentes perspectivas, a la obra –y, por qué no, también, tangencialmente, a la figura– de la gran poeta peruana, de la mano de uno de sus mayores y más devotos estudiosos, que nos regala además generosamente gran parte de sus tesoros: poemas inéditos, documentos originales, testimonios, avatares biográficos, conversaciones.

La inteligencia de su autor reside en no cerrar, en dejar cuidadosamente suelto un hilo cada tanto –después de un tramo apretado de tejido–, antes de cambiar repentinamente su color o espesura. Así, se plantan sus bases sobre la imposibilidad de asir el poema, por su vocación de huida de los enclaustramientos («¿Qué busca o propone un poema lírico? Tal vez evadir los cercos de las lecturas sociológicas, psicológicas, religiosas, ecológicas y demás»), para, inmediatamente después, abordar las posibles filiaciones de la poesía de Varela: otras voces e influencias, que tratan de situarla a caballo entre un existencialismo de corte sartreano y el surrealismo de Breton (movimientos que la poeta conociera en París de primera mano, así como a sus principales protagonistas, como Simone de Beauvoir, con quien compartió almuerzos y animadas charlas). O entre la lucidez de las libres asociaciones de su arraigo y padre generacional, el poeta Emilio Adolfo Westphalen, y su «cercanía con los textos "anti épicos" o paródicos de Eielson», perteneciente a la generación posterior.

Aunque el principal acierto de este ensayo tal vez radica en dejarnos una y otra vez escuchar en primer termino, en un claro

del bosque crítico, la voz de Blanca Varela, la poética y la que se va sedimentando en los márgenes del poema, entre tachaduras y abandonadas prosas. Voz entrecortada en ocasiones por su excesivo afán de precisión, como puede notarse en la interesantísima entrevista concedida al autor en 1995, que se reproduce íntegramente en el segundo capítulo. «(...) Y era una cosa más pequena que ya estaba ... Pero yo seguía todavía con algo adentro»; «(...) y creo que en *El libro de barro* me pongo mucho menos... Soy más... No diré resignada porque es una palabra que yo no tengo, pero acepto más las cosas». Que no reconoce influencias ni referentes precisos, sino vagas pero intensas impresiones, como las que le produce un «libro (de María Zambrano) en el Fondo de Cultura Económica acerca de la poesía, un breviario pequeno»[1]. Que se lanza a la carrera, a un paso del vuelo, encontrada la veta precisa, la que bordea el otro camino, el del poema, con la sabiduría del que va despojándose de sus tesoros, para encontrar: «Yo estoy por eso, por la poesía cada vez más esencial, la que tiene menos adornos y recurre a la imagen»[2].

Dones de «otra parte», que la poeta tantea lúcidamente en otras declaraciones. «Le dice a Jorge Salazar: "escribo para "mi' otro lado", esa parte invisible que tenemos y a la cual pocos le dan tiempo; para mí el escribir es regalarle tiempo a ese otro que llevo en mí. A través de lo que escribo mantengo contacto con ese "otro", allí protesto, converso, me expreso, me atrevo».

Pecios de un fructífero naufragio, o los que se hundieron y fueron reflotados por lo que ella misma ha denominado como su «conciencia insomne»:

«Creo que hay dos tipos de escritores: los que escriben desde la conciencia y los que escriben desde el otro lado, desde una zona muy próxima a la locura. Creo que soy alguien que al trabajar con esta materia tan delgada de la literatura trata de rescatar algunas

---

[1] Zambrano, María: *Filosofia y poesía* (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 1987-2001).

[2] Vuelo que alcanza, al final, únicamente el poema: «El cazador carece de manos y pies. Es ciego y desea»*(El libro de barro, en Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)* (Barcelona: Círculo de Lectores - Galaxia Gutenberg, 2001, pág. 195).

cosas, algunas evidencias, de ese otro lado irracional –pero no necesariamente inconsciente– desde el cual escribo».

El ensayo de O'Hara se sustenta sobre una interesante tesis: la que engarza el poema «Casa de cuervos»/ (en el que aparece el cuerpo de la madre como casa vacía: «y tú mirándome / como si no me conocieras / marchándote / como se va la luz del mundo / sin promesas / y otra vez este prado / este prado de negro fuego abandonado / otra vez esta casa vacía / que es mi cuerpo / adonde no has de volver»[3]) con el concepto de Heideager sobre la morada del lenguaje, sustentada sobre una interpretación de Américo Ferrari, en la que éste explica el silencio integrado en la palabra poética de Varela:

«(...) No se vuelve al lugar del origen y la representación más impresionante de este no volver es el final de "Casa de Cuervos", donde el cuerpo de la madre es una casa vacía a la que el hijo no volverá».

Al igual que ocurre con uno de sus motivos más recurrentes e inquietantes en la obra de Blanca Varela: el de la orina, que responde a los referentes corporales, escatológicos o animales (con su carga de transformación, de tiempo, en lo vivo) de lo espiritual, el silencio brota como residuo de la palabra, ensuciado por la palabra, amarillento, como el agua más pura que ha de ser tragada, que ha de pasar, inevitablemente por el cuerpo.

No es posible hallar un camino de regreso, ni esperanza de trascendencia en los poemas de Blanca Varela a los que nos devuelve este brillante ensayo, que instiga al lector a una nueva, tal vez más consciente y entregada, relectura.

Apenas un reguero de orina, que sume en un silencio absorto –página blanca en espera– al removido avispero ©

[3] *Ejercicios materiales*, en op. cit., pág. 172.

Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana



Revista Iberoamericana

Directora de Publicaciones
MABEL MORAÑA

Secretario Tesorero
BOBBY J. CHAMBERLAIN

Suscripción anual

Socios	U$S 65.00
Socio Protector	U$S 90.00
Institución	U$S 100.00
Institución Protectora	U$S 120.00
Estudiante	U$S 30.00
Profesor Jubilado	U$S 40.00
Socio Latinoamérica	U$S 40.00
Institución Latinoamérica	U$S 50.00

Los socios del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana* y toda la información referente a la organización de los congresos.

Los socios protectores del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana,* todas las publicaciones y la información referente a la organización de los congresos.

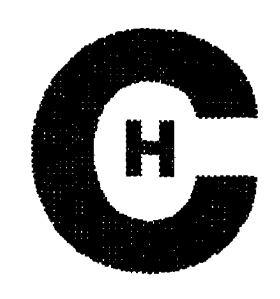
INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA
Revista Iberoamericana
1312 Cathedral of Learning
University of Pittsburgh
Pittsburgh, PA 15260
Tel. (412) 624-5246 • Fax (412) 624-0829
iili+@pitt.edu • http://www.pitt.edu/~iili

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS

559	Vicente Aleixandre
560	Modernismo y fin del siglo
561	La crítica de arte
562	Marcel Proust
563	Severo Sarduy
564	El libro español
565/66	José Bianco
567	Josep Pla
568	Imagen y letra
569	Aspectos del psicoanálisis
570	Español/Portugués
571	Stéphane Mallarmé
572	El mercado del arte
573	La ciudad española actual
574	Mario Vargas Llosa
575	José Luis Cuevas
576	La traducción
577/78	El 98 visto desde América
579	La narrativa española actual
580	Felipe II y su tiempo
581	El fútbol y las artes
582	Pensamiento político español
583	El coleccionismo
584	Las bibliotecas públicas
585	Cien años de Borges
586	Humboldt en América
587	Toros y letras
588	Poesía hispanoamericana
589/90	Eugenio d'Ors
591	El diseño en España
592	El teatro español contemporáneo
593	El cine español actual
594	El breve siglo XX
595	Escritores en Barcelona
596	Inteligencia artificial y realidad virtual
597	Religiones populares americanas
598	Machado de Assis
599	Literatura gallega actual
600	José Ángel Valente
601/2	Aspectos de la cultura brasileña
603	Luis Buñuel
604	Narrativa hispanoamericana en España
605	Carlos V
606	Eça de Queiroz
607	William Blake
608	Arte conceptual en España
609	Juan Benet y Bioy Casares
610	Aspectos de la cultura colombiana
611	Literatura catalana actual
612	La televisión
613/14	Leopoldo Alas «Clarín»
615	Cuba: independencia y enmienda
616	Aspectos de la cultura venezolana
617	Memorias de infancia y juventud
618	Revistas culturales en español

Cuadernos Hispanoamericanos



Boletín de suscripción

DON

CON RESIDENCIA EN

CALLE DE , NUM

SE SUSCRIBE A LA REVISTA **Cuadernos Hispanoamericanos** POR EL TIEMPO DE

A PARTIR DEL NÚMERO,

CUYO IMPORTE DE

SE COMPROMETE A PAGAR MEDIANTE TALÓN BANCARIO A NOMBRE DE **Cuadernos Hispanoamericanos.**

....................DE .... DE 2007

El suscriptor

REMÍTASE LA REVISTA A LA SIGUIENTE DIRECCIÓN

Precios de suscripción

		Euros	
España	Un año (doce números)	52 €	
	Ejemplar suelto	5 €	
		Correo ordinario	*Correo aéreo*
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia: Administración de Cuadernos Hispanoamericanos. Agencia Española de Cooperación Internacional. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. Madrid. España. Teléfono: 91 583 83 96











DIRECCIÓN GENERAL
DE RELACIONES
CULTURALES Y CIENTÍFICAS



